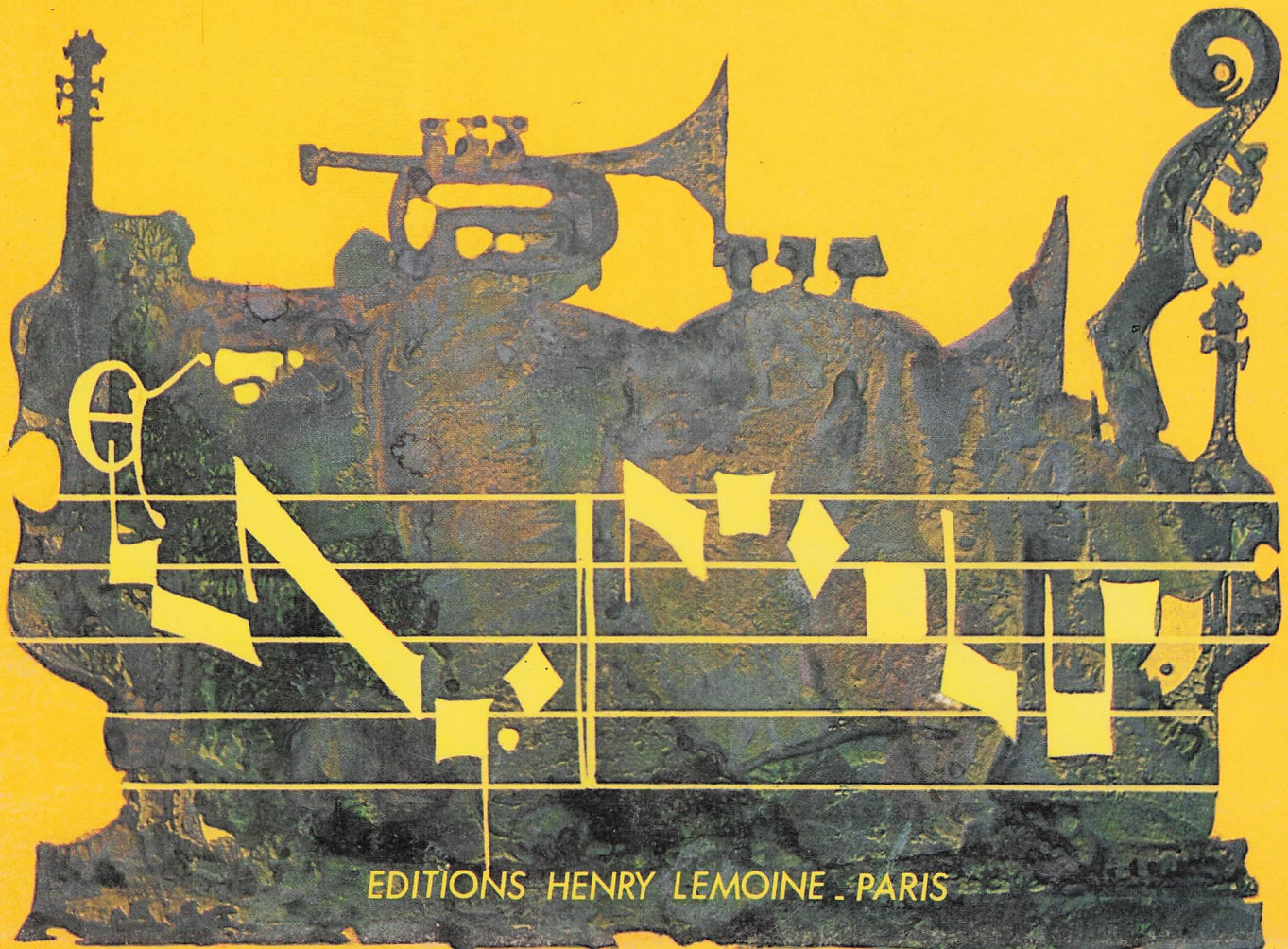
COLLECTION FLEURANT - VOIRPY

3

TRAVAUX DIRIGES DE MUSIQUE

Complément de la musique par les textes



EDITIONS HENRY LEMOINE - PARIS

COLLECTION FLEURANT-VOIRPY

TRAVAUX DIRIGES DE MUSIQUE

Complément de la musique par les textes

de M. FLEURANT - C. et Y. VOIRPY

Couverture dessinée par Pierre-Jean COUARRAZE

Classe de 3e

(1er cycle des C.E.S et C.E.G.)

EDITIONS HENRY LEMOINE

17, RUE PIGALLE, PARIS

Tous droits d'édition, d'exécution, de reproduction, de traduction et d'arrangements réservés pour tous pays, y compris la Suède, la Norvège et le Danemark.

© Copyright 1976, by Editions Henry Lemoine. 24520 HL.

AVANT-PROPOS

Ce cahier constitue un **complément** souhaitable du livre « La musique par les textes ». Il propose une série d'exercices, de travaux qui sollicitent la participation active de l'élève dans tous les domaines abordés au cours de l'heure d'Education musicale.

Par sa présentation schématique, il permet en outre un gain de temps appréciable :

1re PARTIE

- **Reconnaissance des sons et des rythmes** comprenant en moyenne 3 exercices par chapitre du livre, mélodiques ou rythmiques, sous forme de **tests rapides.** Le professeur pourra choisir lui-même, en fonction du niveau de sa classe, les textes qui correspondent aux questions posées.
- **Reconnaissance des timbres** permettant de réaliser rapidement des exercices sur les groupes instrumentaux étudiés en classe, tout en **orientant** les élèves dans leur recherche.
- **Pratique instrumentale** sur les exercices d'application du livre (flûte à bec, métallophone et xylophone, instruments de batterie). Cette étude préparatoire a pour but d'**isoler les difficultés** des parties instrumentales prévues et de **guider le travail** des élèves instrumentistes. Elle doit ainsi permettre d'éviter une perte de temps dans le cours collectif et **faciliter une mise en place rapide des ensembles vocaux et instrumentaux.**

2e PARTIE

- **Auditions en classe** présentées sous forme de **tableaux,** afin d'éviter des pertes de temps en « écritures » et de **guider l'écoute** en attirant l'attention sur des **points de repère précis.**
- **Notes sur les activités personnelles** destinées à inciter l'enfant à réfléchir sur la place de la musique dans sa vie « extra-scolaire » et d'**intégrer celle-ci aux activités musicales de la classe.**
- **Etude sur les formations instrumentales et vocales** complétant, grâce à une **iconographie** riche et variée (19 documents), le travail effectué dans le livre. Des **questions** sollicitent les **facultés d'observation** de l'élève en faisant appel aux connaissances acquises.
- **Lectures** courtes et variées, qui font revivre, par une anecdote, un trait de caractère..., quelques épisodes de la vie des musiciens étudiés.

BLOC ANNEXE

présentation originale en feuillets détachables comprenant :

- Un **schéma de métallophone** soprano grandeur nature (permettant des exercices à la maison) et une **tablature des doigtés de la flûte à bec soprano.**
- Les **parties instrumentales séparées** des exercices d'application du livre (flûte à bec, métallophone et xylophone, batterie). Chaque élève, suivant ses aptitudes, pourra ainsi utiliser la feuille qui lui convient.
- **14 fiches** permettant :
  soit l'étude de compositeurs ou d'œuvres non proposés dans le livre,
  soit la mise au net de recherches personnelles,
  soit enfin le regroupement des éléments inscrits au cours des auditions en vue de l'établissement d'une **documentation classée** (grâce à un classement alphabétique prévu sur chaque fiche) **au cours des quatre années du 1er cycle.**
- **2 planches de portraits** (50 musiciens) destinées à illustrer les fiches.

PUPITRE

destiné à résoudre le problème de la tenue de l'élève lorsqu'il joue ou chante en suivant un texte.

Obtenu par **simple pliage de la couverture rigide,** il peut supporter aussi bien les parties instrumentales séparées que le livre.

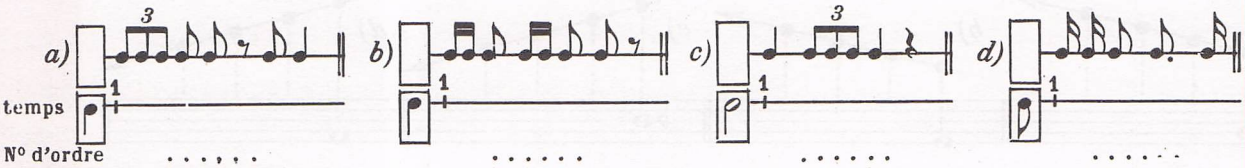
PRATIQUE DES TEXTES MUSICAUX

Nombre de réponses exactes

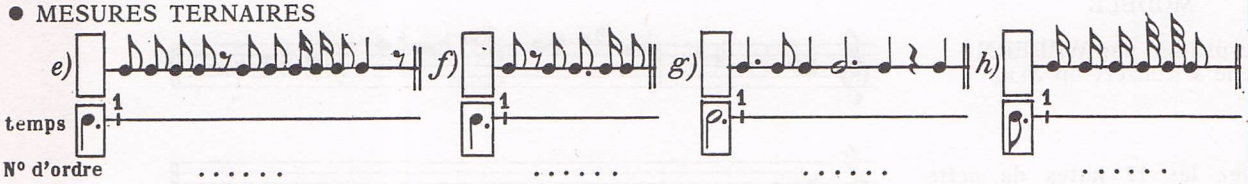
1

1 1° Marquez au-dessous le début de chaque temps.
2° Chiffrez chacune de ces mesures.
3° Indiquez l'ordre dans lequel elles auront été jouées.

● MESURES BINAIRES



● MESURES TERNAIRES



2 MODELE (HAYDN, Symphonie n° 82, « L'ours » - 2e mouvement.)

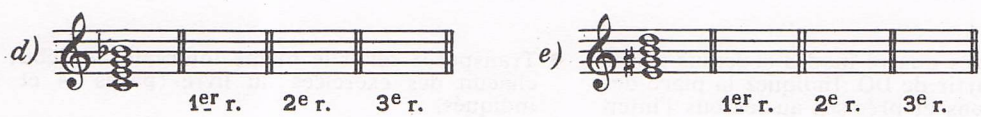
● Indiquez : sur le 1er pointillé les deux périodes de cette phrase,
sur le 2e pointillé les suspensions, conclusions, demi-cadences, cadences parfaites.

● La phrase étant jouée période par période, les signes d'expression et les nuances seront modifiés.
Ecrire les nouveaux signes et indications sous les notes suivantes :

2

3 ● Ecrire les renversements des accords suivants.
● Après correction, indiquer l'ordre dans lequel seront joués l'accord et ces renversements.

N° d'ordre: ....



N° d'ordre: ....

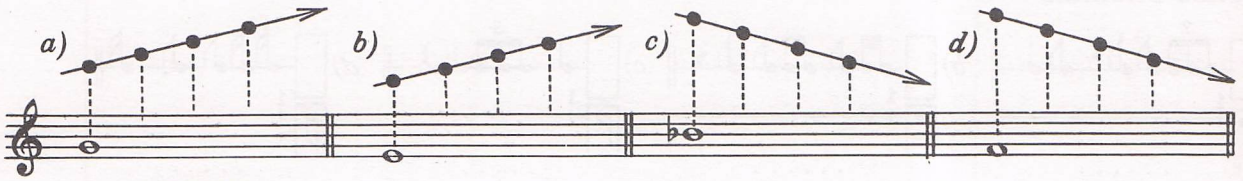
4 ● Ecrire sous chaque note de la mélodie donnée le ou les accords de 3 sons (à l'état fondamental) qui contiennent cette note.
● En choisissant parmi les sons de ces accords, former une seconde mélodie située au-dessus du modèle, puis une troisième au-dessous (chacune ayant le même nombre de notes que le modèle).

3

Nombre de réponses exactes

5 Les notes, représentées par des points, étant jouées :

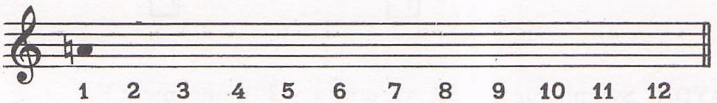
- Indiquez par une liaison inférieure les 1/2 tons et par une liaison supérieure les tons.
- Après correction, écrivez les notes jouées à la suite de la note de départ indiquée.



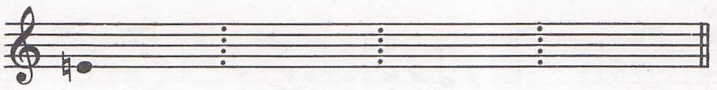
MODELE

6 (Série utilisée par WEBERN dans le « Konzert op 24 »)

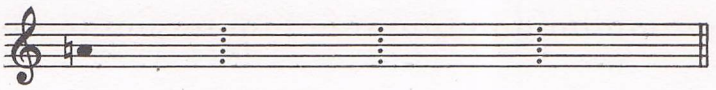
a) Ecrivez les 12 notes de cette série suivant l'ordre chromatique ascendant.



b) Transposez le modèle sur MI ♮



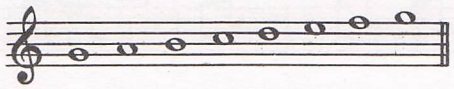
c) Ecrire le modèle « à reculons ».



4

7 Indiquez d'une croix au-dessous les notes qui n'auront pas été jouées.

a) Mode de SOL

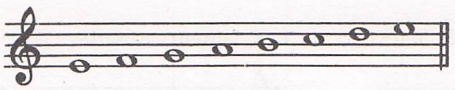


1ère fois .....
2e fois .....

b) Mode de FA

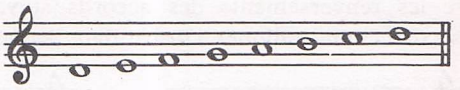
.....
.....

c) Mode de MI



.....
.....

d) Mode de RÉ

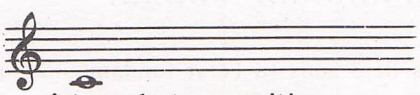


.....
.....

8

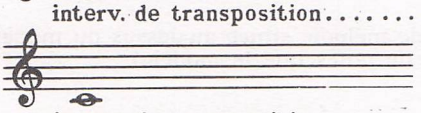
- Ecrivez chacun des quatre modes ci-dessus en les transposant à partir de DO. Indiquez la place des demi-tons, des tons et précisez au-dessous l'intervalle de la transposition.

Mode de SOL



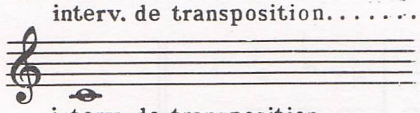
interv. de transposition.....

Mode de FA



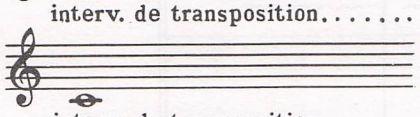
interv. de transposition.....

Mode de MI



interv. de transposition.....

Mode de RÉ



interv. de transposition.....

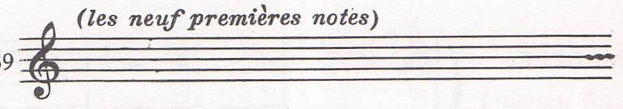
- Transposez selon le même intervalle le début de chacun des exercices du livre (pages 14 et 15) indiqués.

N° 35

N° 38

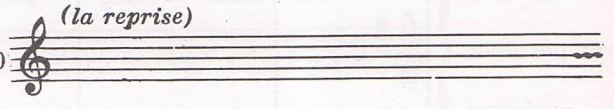
(les neuf premières notes)

N° 39



(la reprise)

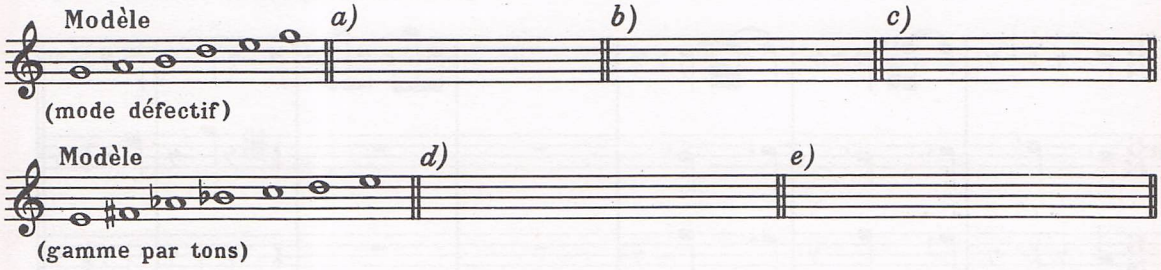
N° 40



Nombre de réponses exactes

5

9 Ecrivez les notes du modèle dans l'ordre où elles auront été jouées.



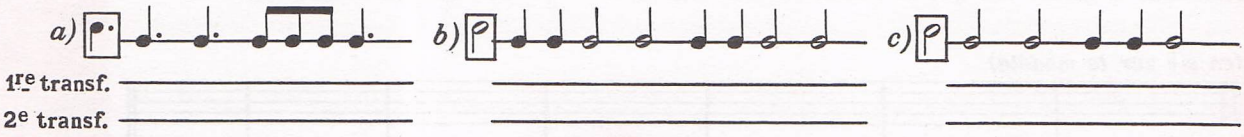
10 ● Ecrivez chacun des deux modèles ci-dessus à partir de la note DO en indiquant la place des demi-tons, tons, tons et demi, et en précisant l'intervalle de la transposition.

● Transposez selon le même intervalle le début de chacun des exercices du livre (pages 16 et 17) indiqués.

6

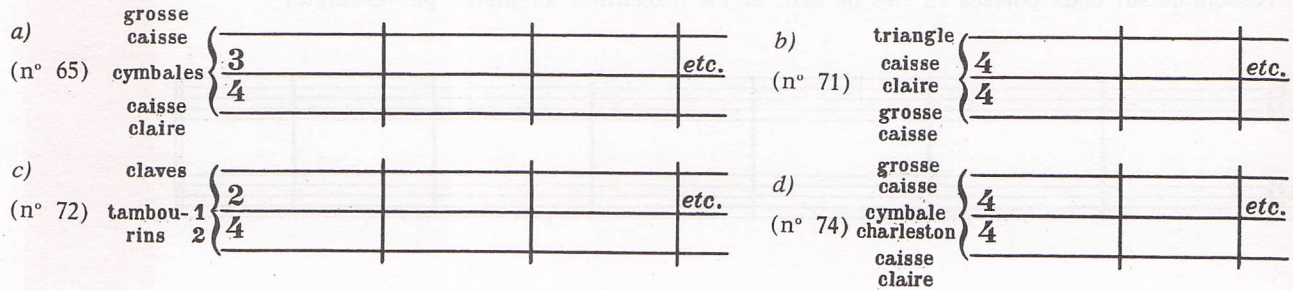
11 Cherchez dans l'exercice indiqué deux transformations rythmiques de la cellule de base et écrivez-les sous celle-ci.

12 Ecrire les deux transformations qui seront jouées pour chacune de ces formules rythmiques de base.



7

13 En utilisant les rythmes de base des exercices indiqués (pages 20 et 21 du livre), écrivez un accompagnement de percussions (3 instruments) pour chacun d'eux.

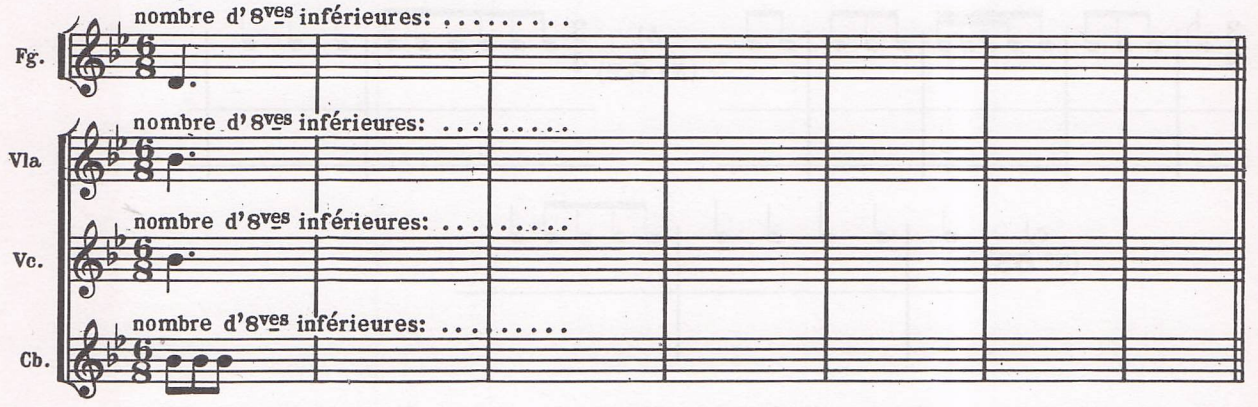


Nombre de réponses exactes

14 MODELE (SCHUBERT - Octuor - 2e mouvement - fin.)

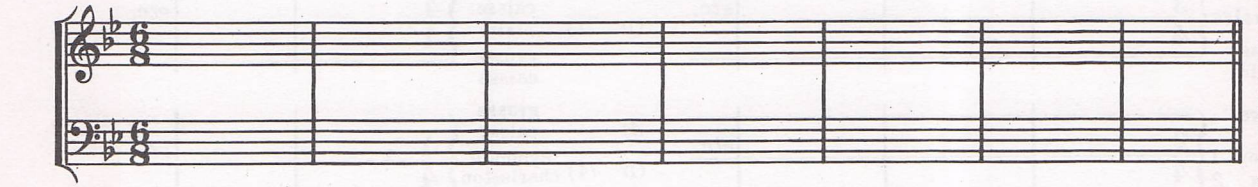
N. B. : Les indications de mouvement, nuances et expression ont été volontairement supprimées dans un souci de clarté.

● Ecrivez en clé de SOL et dans la portée les parties instrumentales suivantes (en précisant au début le nombre d'octaves auxquelles elles doivent être entendues :



● Transposez dans le même ton que le violon (en SI ♭ Majeur) les parties instrumentales suivantes :

● Réduire l'ensemble sur deux portées en clés de SOL et FA (exécution au piano, par exemple) :



EXERCICE

	TITRE DE L'ŒUVRE ENTENDUE (à remplir avant d'effectuer l'exercice)	COMPOSITEUR	ELEMENTS RECONNUS (A : instruments en dehors ; B : familles instrumentales ; C : types d'orchestres)	Lettre correspondant à l'élément reconnu	Nombre de réponses exactes
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					
9					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					
17					
18					
19					
20					

REMARQUES PRELIMINAIRES

Les pages qui suivent ne constituent pas une méthode instrumentale. Elles se proposent seulement de guider l'instrumentiste dans la préparation des exercices d'application du livre « La musique par les textes », classe de 3e. Le travail initial qu'elles contiennent pourra ainsi se faire soit en groupe d'activités dirigées, soit à la maison, afin qu'une mise en place rapide des orchestrations soit possible dans l'heure collective d'Education musicale, sans qu'il en résulte une perte de temps importante pour les non-instrumentistes.

Bien que les nuances soient très difficiles à réaliser sur des instruments scolaires (notamment sur la flûte à bec, où elles se font bien souvent au détriment de la justesse), il nous a paru indispensable de faire figurer celles-ci au-dessous des textes, afin que l'instrumentiste n'oublie jamais l'élément expressif, essentiel à une bonne exécution collective, surtout lorsqu'il s'agit d'un accompagnement du chant.

LA FLUTE A BEC

(Voir tablature des doigtés dans le bloc annexe à la fin du cahier.)

- **Ecriture des différentes flûtes :**

Ce type d'écriture (le plus courant) a été adopté sur les parties séparées mais, à des fins de simplification ou de regroupement, les 4 flûtes sont écrites en clef de SOL sur le livre, dans les applications.

- **Disposition du travail :**

Les applications du livre de 3e ne contiennent pas de difficultés particulières pour les flûtes. Mais l'interprète pourra les préparer tout en perfectionnant sa technique grâce à :

1° une étude sur la tonalité principale (gamme et arpège),

2° un exercice résumant les principaux doigtés des parties concernées.

Les difficultés de doigté pour la flûte soprano sont encadrées en trait plein de couleur.

Celles concernant la flûte alto sont dans un cadre en pointillé.

Celles particulières aux flûtes baroques (doubles trous) portent la mention B.

- **Recommandations pour le travail :**

— Répéter d'abord séparément tous les passages encadrés.

— Commencer toujours à travailler lentement et augmenter la vitesse très progressivement.

— Travailler toujours les différents rythmes ou articulations indiqués.

— Les études sur les tonalités sont différentes pour les flûtes sopranos et altos. Ne travailler que celle qui concerne l'instrument pratiqué.

EXERCICES D'APPLICATION

(Voir les parties séparées dans le bloc annexe à la fin du cahier.)

19 2 SOPRANOS - 1 ALTO

a) Tonalité de SOL mineur :

SOPRANO

A travailler avec les 2 rythmes indiqués et en marquant bien les accents.

ALTO

b) Préparation à la partie principale (notes noires) : *à travailler d'abord en notes égales (croches), puis comme indiqué.*

SOPRANO et ALTO

25 1 SOPRANO

a) Tonalité de FA Majeur (voir cahier de 4e, n° 17, page 9).

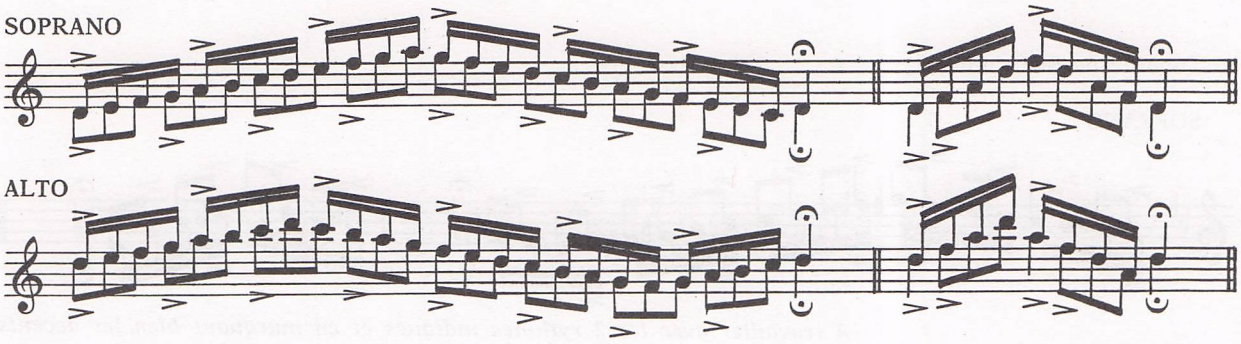
b) Gamme de FA Majeur en tierces et arpèges.

(Extrait du concerto pour orgue en FA Majeur de Hændel.)

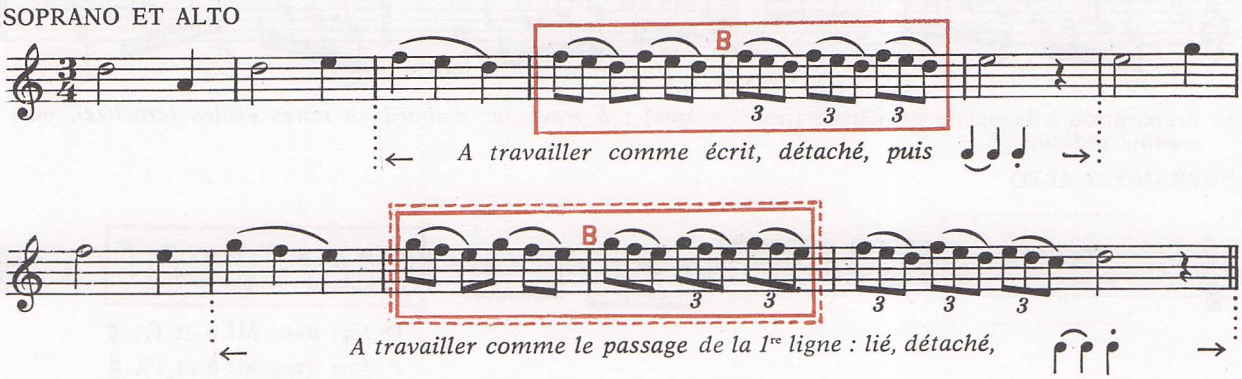
c) Préparation à la partie de flûte soprano :
A travailler d'abord détaché, puis lié par trois :

43 2 SOPRANOS - 1 ALTO

a) Mode ancien de RE :



b) Préparation à la partie supérieure (soprano 1).



52 SOPRANO (OU ALTO)

Pour l'exécution à l'alto, jouer la 1re ligne à l'octave supérieure et la 2e comme indiqué ci-contre.

a) Tonalités de RE mineur : revoir le 43 a) en ajoutant un SI ♭ et un DO ♯
et SOL mineur : revoir le 19 a) en jouant partout des MI ♭ et des FA ♯

b) Travail des secondes augmentées de la partie principale (unique) :

Travailler d'abord chaque liaison séparément et très lentement.

64 2 SOPRANOS - 1 ALTO

a) Tonalité de SOL Majeur :

SOPRANO

ALTO

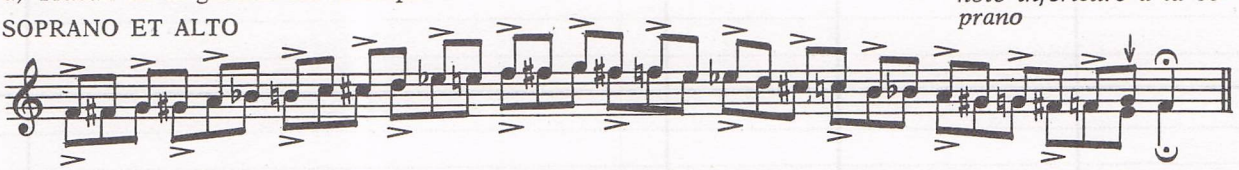
b) Travail d'ensemble des 3 parties (2 sopranos et alto).

75 1 SOPRANO - 1 ALTO

a) Travail de la gamme chromatique :

SOPRANO ET ALTO

note supérieure à l'alto
note inférieure à la soprano



b) Formules à travailler séparément : d'abord en notes égales de plus en plus vite, puis avec le rythme du n° 75 (indiqué au-dessous).

SOPRANO

AUDITIONS EN CLASSE

LES ÉLÉMENTS DE LA MUSIQUE A

INDICATIONS POUR LA REALISATION DE CETTE ETUDE

- Toutes les auditions peuvent figurer dans ce tableau, depuis les courts exemples destinés à illustrer un timbre instrumental précis (qu'on pourra grouper par familles en un même numéro), jusqu'aux études détaillées d'œuvres.
- Certaines d'entre elles pourront consister en exercices sur les éléments de base de la musique. L'élève remplira alors lui-même les colonnes 6 à 11 (après indications du professeur) et les corrections seront ensuite indiquées en rouge.
- Col. 1 : **Nature de l'audition :**

Chaque type d'audition est codifié par une lettre qu'il suffira d'inscrire dans la colonne suivie du numéro de chapitre et de la page du livre, et de la lettre F lorsqu'une fiche a été réalisée à cette occasion.

	1 NATURE DE L'AUDITION REFERENCES	2 COMPOSITEUR	3 EPOQUE	4 TITRE DE L'ŒUVRE	5 GENR
1					
2					
3					
4					
5					
6					
7					
8					

PARTIE

PRÉHENSION DE LA MUSIQUE

TRAVERS LES ŒUVRES ENTENDUES

Types d'audition. — A : illustration des intruments ou de l'orchestre.
B : exercice ou recherche sur les éléments de base.
C : illustration d'une forme étudiée, ou d'une construction.
D : illustration d'un compositeur.
E : autre type d'audition (à préciser par l'élève dans la col.).

- Col. 3. : **Epoque.** Indiquer les siècles ou demi-siècles qui situent le compositeur.
- Col. 4 : **Titre.** Préciser s'il y a lieu le titre des extraits entendus.
- Col. 5 : **Genre.** Indiquer s'il s'agit de musique vocale ou instrumentale, religieuse ou profane, pour un instrument seul, musique de chambre, orchestre, etc., ainsi que la forme.
- Col. 6 à 11 : **Eléments de base mis en relief.** Ne mentionner que ce qui frappe à l'audition et peut constituer des points de repère simples et directs pour la compréhension de l'œuvre. (Toutes les col. n'étant pas à remplir chaque fois).

	6	7	8	9	10	11	
	ELEMENTS DE BASE MIS EN RELIEF						
	MELODIE	RYTHME	HARMONIE	EXPRESSION MOUVEMENT	ORCHESTRATION TIMBRES	CONSTRUCTION	
							1
							2
							3
							4
							5
							6
							7
							8

	NATURE DE L'AUDITION REFERENCES 1	COMPOSITEUR 2	EPOQUE 3	TITRE DE L'ŒUVRE 4	GENRE 5
9					
10					
11					
12					
13					
14					
15					
16					
17					
18					

ELEMENTS DE BASE MIS EN RELIEF						
MELODIE 6	RYTHME 7	HARMONIE 8	MOUVEMENT EXPRESSION 9	ORCHESTRATION TIMBRES 10	CONSTRUCTION 11	
						9
						10
						11
						12
						13
						14
						15
						16
						17
						18

DATE DE L'ACTIVITÉ

A LA MAISON

1 Emissions musicales à la radio (titre, sujet, compositeur...)

2 Emissions musicales à la télévision (titre, sujet, compositeur...)

3 Disques écoutés (titre, compositeur, interprète...)

4 Livres sur la musique (titre, auteur...)

5 Œuvres travaillées sur un instrument : nom de l'instrument : .....
(titre, compositeur...)

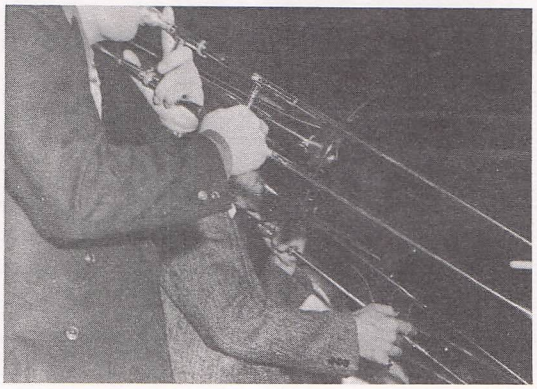
ES PERSONNELLES

A L'EXTERIEUR

	. DATE DE L'ACTIVITÉ
6 Participation à une chorale (œuvres chantées : titres, compositeurs...)	
7 Participation à un groupe instrumental ou un orchestre (titres, compositeurs...)	
8 Films musicaux (titre, interprètes, acteurs...)	
9 Concerts ou soirées musicales (nom de l'orchestre, du chef, titre des œuvres, compositeurs...)	
10 Visites de musées, conférences, expositions, etc.	

UNE REPETITION DE LA MUSIQUE

1. .....

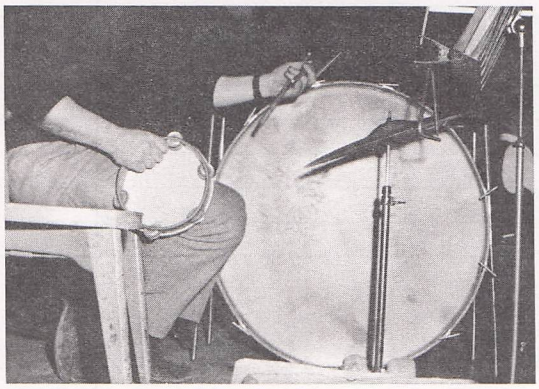


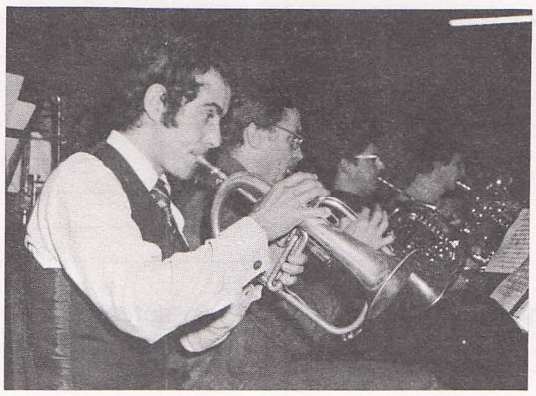
2. .....

7. .....

3. .....

4. .....





10. .....

5. .....

6. .....

● Identifiez les instruments sur ces 15 photos et indiquez leurs noms aux endroits prévus.

● Quelles sont les familles d'instruments (et les groupes éventuellement) qui figurent dans cet orchestre ? .....

.....

.....

.....

.....

Le Chef : Désiré DONDE

8.

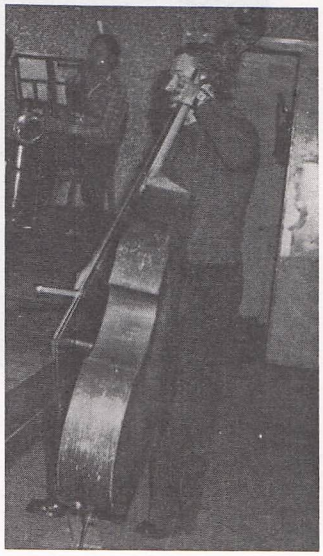
11.

9.

12.

13.

14.



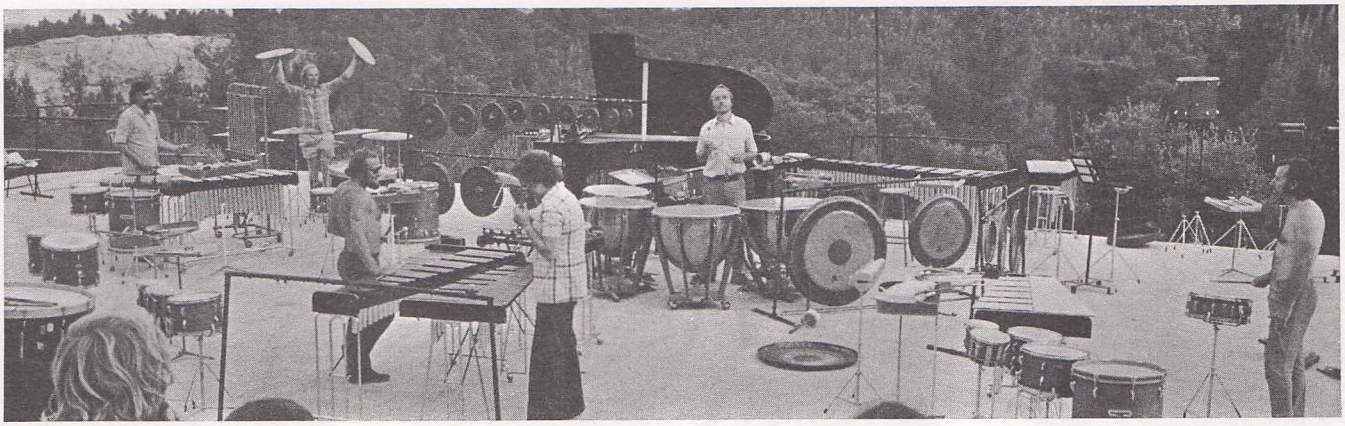
15.

- De quel type d'orchestre s'agit-il ?

- Quels instruments de l'orchestre symphonique ne sont pas représentés ici ?

(Cl. Bernot)

YNE.



(Cl. Coqueux)

16. Les Percussions de Strasbourg

(Cl. Coqueux)

17. Le groupe « Weather Report »

(Cl. Coqueux)

18. Musique de la Cour de Corée

19. Musique de la Cour Impériale du Japon. (Cl. Coqueux)

- **Indiquez sous chaque gravure les instruments utilisés** (ou, pour les gravures 18 et 19, les instruments occidentaux les plus proches).
- **Quelles remarques peut-on faire sur ces différents groupements ?** .....

.....

.....

.....

.....

.....

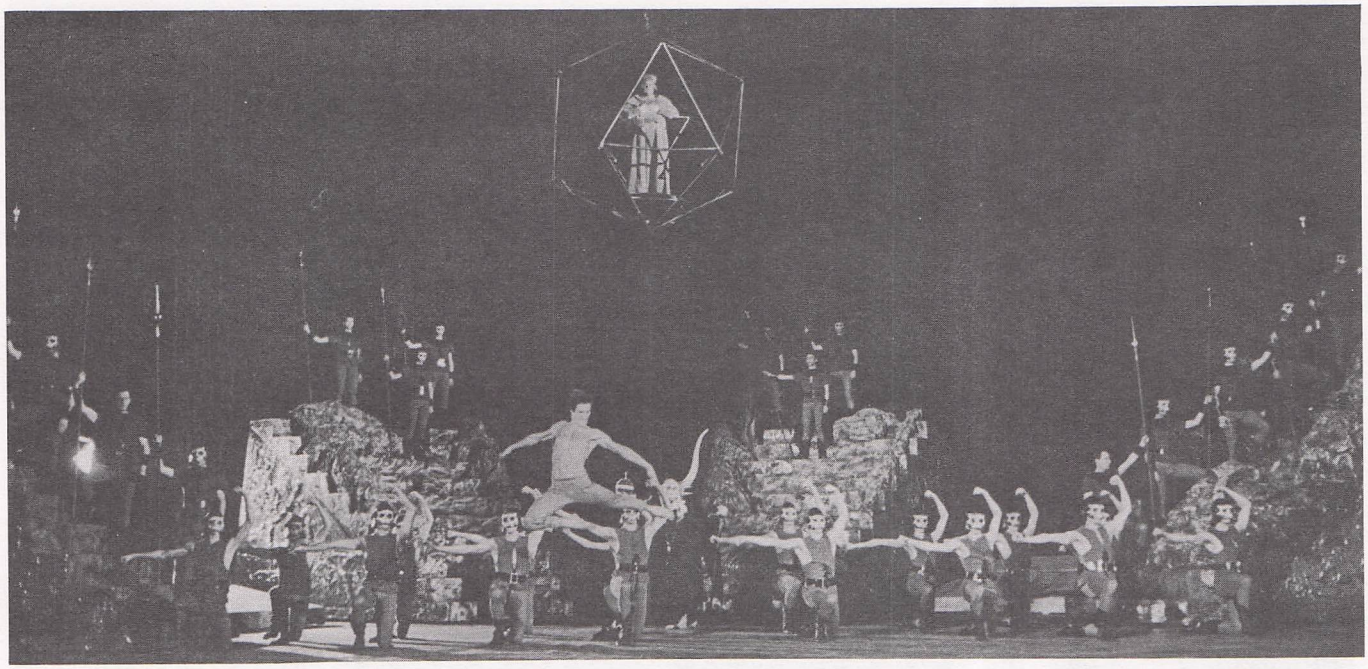
.....

LE THEATRE LYRIQUE ET LA DANSE

- **Etude orale de l'évolution du décor et de la mise en scène à travers 4 œuvres du XIX^e^ siècle, adaptées différemment.**

N. B. : Les remarques ou conclusions concernant cette étude générale pourront être inscrites à l'emplacement prévu à la page suivante.

20. La « Symphonie fantastique » de BERLIOZ (chorégraphie MASSINE). (Cl. Pic)



(Cl. Pic)

21. La « Damnation de Faust » de BERLIOZ (chorégraphie BEJART).

● **Remarques ou conclusions générales :** .....

.....

.....

.....

.....

.....

(Cl. Coqueux)

.....

.....

.....

.....

.....

(Cl. Coqueux)

22. « L'Occasion fait le larron » de ROSSINI.

23. « La Norma » de BELLINI.

EXEMPLE I *La Moldava.*

Poème symphonique de SMETANA (1824-1884)
(6 extraits).

2 Wald ; Jagd (Lesy-honba) *(chasse en forêt)*

1 Die erste Quelle der Moldau (První pramen Vltavy) *(La première source de la Moldava)*

Au-dessus de chacun de ces 6 fragments, le compositeur a précisé ce qu'évoquait le passage (traduction française en couleur).

- De quelle manière cette indication est-elle traduite musicalement dans l'extrait qui figure au-dessous ? (voir les instruments utilisés, les indications d'expression ou de mouvement, le caractère des mélodies, le rythme...)

1er fragment (*un filet d'eau coule entre les rochers*) : .....

.....

.....

.....

.....

2e fragment (*la rivière traverse les forêts de Bohême où se déroulent des chasses*) : .....

.....

.....

.....

.....

3e fragment (*la rivière coule dans une vallée et traverse un village où est célébrée une noce*) : .....

.....

.....

.....

.....

3 Bauernhochzeit (Venkovskasvatba) *(noce de paysans)*

(Clair de lune ; danse de nymphes)

4 Mondschein. Nymphenreigen (Luna; rej rusalek)

4e fragment (*La Moldava coule paresseusement, scintillant sous la Lune*) : .....

5e fragment (*elle traverse des gorges et son cours devient tumultueux*) : .....

6e fragment (*au sortir des gorges, elle coule dans une vaste plaine, en direction de Prague*) : .....

5 St Johann Stromschnellen *(rapides de St Jean)* (Svatojanske proudy)

(La Moldava s'élargit)

6 Die Moldau strömt breit dahin (Siroky tok Vltavy)

● Pouvez-vous citer d'autres œuvres dans lesquelles un compositeur évoque la nature ? .....

EXEMPLE II *Le Freischütz* Opéra comique de WEBER.

Etude des rapports entre l'ouverture et le reste de l'œuvre à travers trois exemples (les 3 principaux personnages de l'œuvre).

● FRAGMENTS DE L'OUVERTURE

● FRAGMENTS DE L'OPERA COMIQUE

1 Le personnage de Max (*le chasseur, héros tourmenté et inquiet*).

a)

b)

2 Le personnage d'Agathe (*la jeune fille, qui doit épouser Max mais qui est l'enjeu du concours de tir*).

a)

b)

Dans le fragment « ouverture » (a) de chacun de ces deux exemples, par quels instruments le compositeur a-t-il remplacé la voix ? ex. 1a) : .....

..... ex. 2a) : .....

Pourquoi a-t-il choisi ces instruments, de préférence à d'autres ? : .....

.....

3 Le personnage de Samiel (*rôle parlé, incarnation du diable, qui « tire les ficelles » du drame*).

a)

b)

Comparer les éléments musicaux de ces trois exemples dans les 2 versions a et b (Mélodie, rythme, expression, harmonie, orchestration) :

	Ce que a) et b) ont de semblable.	Ce que a) et b) ont de différent.
Ex. 1	.....	.....
Ex. 2	.....	.....
Ex. 3	.....	.....

LA VIE MUSICALE : ÉPISODES ET ANECDOTES

1. EN MARGE DE MONTEVERDI ET GLUCK

A — L'opéra italien vu par un Français du XVII[e] siècle (en 1739).

« Le nombre et la grandeur des théâtres en Italie sont une bonne marque du goût de la nation pour ce genre d'amusement. Les villes ordinaires en ont de plus beaux que ceux de Paris. Dans les grandes villes comme Milan, Naples, Rome, etc., ils sont tout à fait vastes et magnifiques, construits d'une architecture belle, noble et bien ornée...

Ici et dans les villes principales, les opéras commencent, soit au mois de novembre, soit vers Noël et vers les Rois et durent jusqu'à Carême. Il n'y en a point le reste de l'année. Les musiciens ne font rien alors ou se rassemblent en petites troupes pour aller à Reggio, à la foire d'Alexandrie ou dans d'autres villes médiocres, quelquefois même dans les campagnes durant l'automne, quand il y a beaucoup de noblesse en « villeggiatura », dans les châteaux circonvoisins.

Dès que les théâtres ont été ouverts ici... l'assemblée générale est à l'opéra, qui est fort long, et qui dure depuis huit à neuf heures jusqu'à minuit. Les dames tiennent, pour ainsi dire, la « conversazione » dans leurs loges, où les spectateurs de leur connaissance vont faire de petites visites...

Passé les premières représentations, où le silence est assez modeste, même au parterre, il n'est pas du bon air d'écouter, sinon dans les endroits intéressants. Les loges principales sont proprement meublées et illuminées de girandoles. Quelquefois on y joue, le plus souvent on cause, assis en cercle autour de la loge...

Le répertoire :

L'opéra italien diffère beaucoup de l'opéra français, soit dans le choix des sujets, soit dans la construction des pièces, soit dans le nombre et l'espèce des acteurs, aussi bien que dans la manière de les rassembler.

A chaque théâtre on exécute deux opéras par hiver, quelquefois trois ; si bien que nous comptons en avoir environ huit pendant notre séjour. Ce sont chaque année des opéras nouveaux et de nouveaux chanteurs. On ne veut revoir, ni une pièce, ni un ballet, ni une décoration, ni un acteur, que l'on a déjà vu une autre année, à moins que ce ne soit quelque excellent opéra de Vinci, ou quelque voix bien fameuse...

Je vous ai dit qu'en Italie on ne savait ce que c'était que de graver ou d'imprimer aucune musique, soit vocale, soit instrumentale. On aurait trop à faire ; les concertos, les symphonies à grand chœur pleuvent de toutes parts. Quant aux voix, il n'en faut pas un grand nombre ; l'opéra italien n'est, pour l'ordinaire, composé que d'environ une demi-douzaine de personnages, sans tout cet appareil de chœurs, de fêtes en chants et en danses qui se trouvent dans les nôtres.

L'orchestre est ici plus nombreux et plus varié ; mais les instruments ne sont ni rares ni chers, au lieu que les belles voix se paient à un prix exorbitant, outre qu'il faut les faire venir de loin à grands frais...

Le récitatif italien déplaît souverainement à ceux qui n'y sont pas habitués. On dit qu'on le goûte quand on y est accoutumé : il est vrai que je commence à m'y faire ; mais les gens du pays n'y sont peut-être pas encore faits, car, dès qu'ils savent la pièce, ils ne l'écoutent plus, si ce n'est dans les scènes intéressantes.

La mise en scène :

La magnificence de la décoration dans les opéras italiens est telle, souvent comparée à la mesquinerie ordinaire de la nôtre, que je ne puis vous en donner qu'une faible idée ; il faut l'avoir vue. L'art de la peinture est aujourd'hui perdu en Italie ; il n'y reste d'habiles gens que dans la partie de perspective et de décoration. L'immense grandeur des théâtres leur donne lieu d'étaler leur savoir-faire dans un espace convenable que nous n'avons pas dans nos chétives salles de Paris ; vous ne sauriez croire avec combien de vérité, dans le tout et dans le détail, ils rendent le lieu représenté ; c'est en effet une galerie, une forêt, un champ, une grange, un cabinet, une prison voûtée, etc.

Au lieu de placer uniformément comme nous les pièces de la décoration sur les deux files de coulisses, ils les répandent tout au travers du théâtre ; si ce sont des colonnades ou des galeries, ils les disposent obliquement sur plusieurs lignes diagonales, ce qui augmente l'effet de perspective ; si le lieu doit avoir peu d'espace, ils y restreignent le théâtre et le ferment si bien de toutes parts, qu'on dirait être dans une caverne, dans une tente ou sous une voûte. Il y a deux ou trois changements par acte ; ils s'exécutent sans beaucoup d'adresse, avec moins d'ensemble et de promptitude que chez nous. Mais aussi, quand ils sont faits, la vérité en est telle que toute mon attention se porte à reconnaître lorsque l'on doit changer la scène, où se trouve la jonction de ces pièces que je viens de voir poser l'une après l'autre.

Pour des machines proprement dites, je ne leur en ai pas vu ; leurs poèmes n'ayant ni merveilleux, ni divinités, ni magie, n'en sont pas susceptibles. Les marches sont nombreuses, quelquefois de cent et de cent cinquante personnes. Au premier coup d'œil, le spectacle de ces chars de triomphe, de cette foule, de tout cet attirail, a de la pompe et de la magnificence...

Le peuple aime surtout les combats, les mêlées ; il faut, pour plaire au parterre, qu'il y ait dans chaque opéra une semblable pompe... Ces combats sont assez bien exécutés ; ils m'amusent aussi. J'ai vu des capitaines arriver à la tête de leur troupe montés sur de très beaux chevaux effectifs ; mais ces chevaux paraissaient n'avoir qu'un goût médiocre pour la musique, et ne se pas plaire à trotter sur les planches d'un théâtre... »

(Extrait des « Lettres italiennes » de
Charles de Brosses, président au Parlement de Dijon,
recueillies par Y. FLORENNE - Ed. Mercure de France.)

B — Représentation à Paris, en 1647 de l'« ORFEO » de Luigi ROSSI.

« L'action commença par deux gros d'infanterie armée de pied en cape, qui représentaient deux armées ; elles se battirent, mais non jusques à ennuyer la compagnie par leurs chamaillis et le cliquetis de leurs armes. Une des armées assiégeait une place, et l'autre la défendait. Un pan de la muraille étant tombé donna l'entrée à l'armée française, lorsque la Victoire descendant du ciel parut en l'air et chanta des vers à l'honneur des armes du Roi et de la sage conduite de la Reine sa mère. Nul n'y pouvait comprendre comment elle et son char triomphant pouvaient demeurer aussi longtemps suspendus. »

On nous décrit ensuite les décors et les changements à vue. C'est d'abord « un bocage, dont l'étendue et la profondeur semblent surpasser plus de cent fois le théâtre ». Puis, « la perspective s'ouvre et fait voir une table superbement servie pour les noces ». « Vénus descend dans un nuage avec une troupe de petits amours. » L'entrée des Enfers est représentée par « un désert affreux, cavernes, rochers, avec un antre en forme d'allée au bout desquels se découvrait un peu de jour ». Après qu'Eurydice a été rendue à Orphée, les monstres de l'enfer exécutent un ballet grotesque, dont la musique n'a pas été conservée dans la partition, et qui fut un des plus grands succès de la représentation, « l'une des choses la plus divertissante », comme dit Renaudot. « C'étaient des bucentaures, hiboux, tortues, escargots et autres animaux étranges et monstres les plus hideux, qui dansaient au son des cornets à bouquin, avec des pas extravagants et une musique de même. » La danse était fréquemment mêlée au chant. Ici, « Orphée et Eurydice chantaient et dansaient ». Là, « le satyre dansait avec des pieds de bouc ». Plus loin, « les dryades dansaient avec des castagnettes ». Ou encore, « les bacchantes, ayant chacune des sonnettes aux pieds, un tambour de basque en une main, et une bouteille en l'autre ». A la fin du spectacle, la lyre d'Orphée, montant au ciel, se transformait en Lys de France, comme l'indique le discours de Mercure qui termine l'Orfeo. ,

(Extrait de Romain ROLLAND : « *Musiciens d'autrefois* ». Ed. HACHETTE.)

2. EN MARGE DE RAMEAU ET GLUCK : LES QUERELLES AUTOUR DES MUSIQUES FRANÇAISE ET ITALIENNE

A — Comparaison des musiques française et italienne en 1739.

« A Paris, nous entendons de jolis menuets italiens, ou de grands airs chargés de roulades ; là-dessus, après avoir rendu justice à la beauté de l'harmonie et du chant, nous prononçons que la musique italienne ne sait que badiner sur des syllabes, et qu'elle manque de l'expression qui caractérise le sentiment. Cela n'est point du tout ainsi ; elle excelle, autant que la nôtre, à rendre, selon le génie de la langue, et à bien exprimer les choses de sentiment d'une manière forte ou pathétique. Ce sont ces endroits simples et touchants qui sont ici les plus admirés dans les opéras ; mais ce sont ces sortes d'airs que nos chanteuses de France ne choisissent jamais pour nous les faire entendre, parce qu'elles ne sauraient pas les chanter elles-mêmes, et qu'elles n'en sentent pas la force ; parce que, étant simples et plus dénuées de chant que les autres, nous ne les goûterions pas...

Les Italiens sont encore plus injustes à notre égard que les plus grands partisans de la musique française ne le peuvent être au leur. Rien ne les peut faire revenir de leur entêtement contre notre musique ; ils sont si infatués de la leur, qu'ils n'imaginent pas qu'il soit supportable d'entendre parler d'aucune autre.

Le fameux compositeur Hasse, « detto il Sassone », pensa s'en étrangler avec moi à Venise, à propos de quelques douces représentations que je voulais lui faire, sur son indomptable préjugé. « Mais, lui disais-je, avez-vous entendu quelque chose de notre musique ? Savez-vous ce que c'est que nos opéras de Lully, Campra, de Destouches ? Avez-vous jeté les yeux sur l'Hippolyte de notre Rameau ? — Moi non, reprit-il, Dieu me garde de voir jamais ni d'entendre d'autre musique que l'italienne, parce qu'il n'y a de langue chantante que l'italienne et qu'il ne peut y avoir de musique qu'en italien. Votre langue est pleine de syllabes dures, ingrates pour le chant, détestable en musique. Qu'on ne me parle d'aucune autre langue que celle-ci.

Je n'ai trouvé que le seul Tartini raisonnable sur cet article. Quoiqu'il ne soit jamais sorti de Padoue, il sent fort bien que chaque nation doit avoir sa musique à elle propre, conforme au génie de sa langue et au genre de voix que produit le pays ; par conséquent différente de celle des autres, et ne pouvant être goûtée par des étrangers, qu'autant qu'ils commenceront à se naturaliser dans le pays même. Il en est de ceci comme de la comédie, qui ne peut être fort amusante que pour le peuple chez qui elle est faite, parce que chacun a ses ridicules à soi, ainsi que son chant, et que l'un et l'autre ne sont bien sentis que par ceux à qui ils sont familiers. »

(Extrait des « *Lettres italiennes* » de Ch. DE BROSSES.)

B — Extraits de la « Lettre sur la musique française » de J.-J. ROUSSEAU.

« ... Et la preuve la plus marquée que la musique française ne sait ni peindre ni parler, c'est qu'elle ne peut développer le peu de beautés dont elle est susceptible que sur des paroles qui ne signifient rien. Cependant, à entendre les Français parler de musique, on croirait que c'est dans leurs opéras qu'elle peint de grands tableaux et de grandes passions, et qu'on ne retrouve que des ariettes dans les opéras italiens, où le nom même d'ariette et la ridicule chose qu'il exprime sont également inconnus. Il ne faut pas être surpris de la grossièreté de ces préjugés : la musique italienne n'a d'ennemis, même parmi nous, que ceux qui n'y connaissent rien...

Le caractère traînant de la langue, le peu de flexibilité de nos voix, et le ton lamentable qui règne perpétuellement dans notre opéra, mettent presque tous les monologues français sur un mouvement lent, et comme la mesure ne s'y fait sentir ni dans le chant, ni dans la basse, ni dans l'accompagnement, rien n'est si traînant, si lâche, si languissant, que tous ces beaux monologues que tout le monde admire en baîllant : ils voudraient être tristes, et ne sont qu'ennuyeux ; ils voudraient toucher le cœur et ne font qu'affliger les oreilles...

Je crois avoir fait voir qu'il n'y a ni mesure, ni mélodie dans la musique française, parce que la langue n'y est pas susceptible ; que le chant français n'est qu'un aboiement continuel, insupportable à toute oreille non prévenue ; que l'harmonie en est brute, sans expression, et sentant uniquement son remplissage d'écolier ; que les airs français ne sont point des airs, que le récitatif n'est point du récitatif. D'où je conclus que les Français n'ont point de musique et n'en peuvent avoir, ou que, si jamais ils en ont une, ce sera tant pis pour eux. »

(J.-J. Rousseau.)

C — **Lettre d'une symphoniste de l'Académie Royale de musique à ses camarades de l'orchestre (1754).**

(Rousseau écrivit cette violente satire pour ridiculiser les musiciens de l'orchestre de l'Opéra, opposés aux représentations des bouffons italiens et farouches partisans de l'opéra français.)

« J'ai découvert un fait sur lequel il est bon que vous soyez tous prévenus, afin de concerter la conduite à tenir en cette occasion : c'est que le sieur Bambini... prépare un nouvel intermède qui pourrait bien paraître encore avant son départ... Il s'agit donc, messieurs, de nous bien réunir dans ce moment pour empêcher que celui-ci ne soit mis au théâtre, ou du moins pour l'y faire tomber avec éclat, surtout s'il est bon, afin que les bouffons s'en aillent chargés de la haine publique, et que tout Paris apprenne, par cet exemple, à craindre notre autorité et respecter nos décisions... Voici donc un projet de règlement que nous avons médité avec nos illustres chefs, et entre autres avec M. l'Abbé et M. Caraffa, qui en toute occasion ont si bien mérité du bon parti et fait tant de mal à la bonne musique.

1° On ne suivra point en cette occasion la méthode ordinaire, employée avec succès dans les autres intermèdes : mais, avant que de mal parler de celui-ci on attendra de le connaître dans les répétitions. Si la musique est médiocre, nous en parlerons avec admiration ; nous affecterons tous unanimement de l'élever jusqu'aux nues, afin qu'on attende des prodiges et qu'on se trouve plus loin de compte à la première représentation. Si malheureusement la musique se trouve bonne, comme il n'y a que trop lieu de le craindre, nous en parlerons avec dédain, avec un mépris outré, comme de la plus misérable chose qui ait été faite ; notre jugement séduira les sots, qui ne se rétractent jamais que quand ils ont raison, et le plus grand nombre sera pour nous.

2° Il faudra jouer de notre mieux aux répétitions pour disculper les chefs, à qui l'on reprocherait sans cela de n'avoir pas réitéré les répétitions jusqu'à ce que tout allât bien...

3° L'accord se prendra, selon la règle, sur l'avis du permier violon, attendu qu'il est sourd.

4° Les violons se distribueront en trois bandes, dont la première jouera un quart de ton trop haut, la deuxième un quart de ton trop bas, et la troisième le plus juste qu'il lui sera possible... A l'égard des hautbois, il n'y a rien à leur dire, et d'eux-mêmes ils iront à souhait.

5° On en usera pour la mesure à peu près comme pour le ton : un tiers la suivra, un tiers l'anticipera et un autre tiers ira après tous les autres... A l'égard des violoncelles, ils sont exhortés d'imiter l'exemple édifiant de l'un d'entre eux, qui se pique avec une juste fierté de n'avoir jamais accompagné un intermède italien dans le ton, et de jouer toujours majeur quand le mode est mineur, et mineur quand il est majeur.

6° On aura grand soin d'adoucir les forts et de renforcer les doux, principalement sous le chant ; il faudra surtout racler à tour de bras quand la Tonelli chantera...

7° Une autre précaution, qu'il ne faut pas oublier, c'est de forcer les seconds autant qu'il sera possible, et d'adoucir les premiers, afin qu'on n'entende partout que la mélodie du second dessus...

8° On recommande aux jeunes racleurs de ne pas manquer de prendre de l'octave, de miauler sur le chevalet, et de doubler et défigurer leur partie... afin de donner le change sur leur maladresse, de barbouiller toute la musique, et de montrer qu'ils sont au-dessus des lois de tous les orchestres du monde.

9° Comme le public pourrait à la fin s'impatienter de tout ce charivari, si nous apercevons qu'il nous observe de trop près, il faudra changer de méthode pour prévenir les caquets : alors, tandis que trois ou quatre violons joueront comme ils savent, tous les autres se mettront à s'accorder durant les airs, et auront soin de racler de toute leur force et de faire un bruit du diable avec leurs cordes à vide... Par ce moyen nous gâterons la plus belle musique sans qu'on ait rien à nous dire ; car encore faut-il bien s'accorder...

10° Nous ferons voir ainsi que la musique italienne déshonore notre théâtre, par la raison qu'une académie royale de musique doit se soutenir avec la seule pompe de son titre et de son privilège, et qu'il n'est pas de sa dignité d'avoir besoin pour cela de bonne musique.

C'est ainsi qu'après avoir expulsé avec ignominie cette engeance italienne, nous allons nous établir en tribunal redoutable ; bientôt le succès, ou du moins la chute des pièces, dépendra de nous seuls ; les auteurs, saisis d'une juste crainte, viendront en tremblant rendre hommage à l'archet qui peut les écorcher ; et d'une bande de misérables racleurs, pour laquelle on nous prend maintenant, nous deviendrons un jour les juges suprêmes de l'opéra français, et les arbitres souverains de la chaconne et du rigaudon. »

(J.-J. Rousseau.)

3. WAGNER ET LE THEATRE DE BAYREUTH

Quelques données historiques et techniques

(Extraits d'un rapport de bourse « Zellidja », réalisé sur place par un élève de 1re du lycée de Rouen : G. Birembaut.)

Le projet.

(On trouve nettement définies les idées de Wagner sur la construction d'un théâtre dans la préface de la première édition du poème de « l'Anneau du Niebelung » en 1863) : « Mon principal souci était qu'une telle représentation soit libérée des influences du répertoire de nos théâtres permanents. En conséquence, je pensais à une des petites villes d'Allemagne qui fût favorablement située, capable d'accueillir une affluence inhabituelle de visiteurs ; une ville où il n'existerait pas de heurts avec un théâtre permanent, et où on ne rencontrerait pas le véritable public de théâtre de nos grandes villes et ses habitudes bien connues. Là, on ferait bâtir un théâtre provisoire, aussi simple que possible, peut-être entièrement en bois, avec l'intérieur simplement aménagé pour des buts artistiques. J'ai discuté avec un architecte plein d'expérience et de talent qui envisage un auditorium ayant la forme d'un amphithéâtre et le grand avantage d'un orchestre couvert. Là, dans les premiers mois du printemps, les meilleurs chanteurs des opéras allemands, libérés de tous engagements, viendraient se rencontrer pour répéter les diverses parties de mon œuvre théâtrale. Les représentations, je les compte au nombre de trois, devraient être données à des dates fixées, et les invitations devraient être envoyés au public à travers l'Allemagne. Car, comme pour nos festivals de grande musique, les représentations devraient chercher à combler, non seulement le public local d'une ville, mais tous les amis de l'art, qu'ils soient proches ou éloignés. »

La réalisation.

En avril 1871, accompagné par Cosima, Wagner fit son premier grand voyage à travers le nouvel empire allemand. Le second jour de ce voyage, il visita Bayreuth. Tout de suite il aima cette ville de la haute Franconie qu'arrose le Roter Main...

« Bayreuth et ses environs ont complètement répondu à mes espérances, de telle sorte que je chéris le ferme désir de m'installer ici et de m'occuper de la représentation de mon œuvre. »

Les premiers pourparlers avec les autorités de la ville, à la fin de l'automne 1871, concernèrent la question de l'emplacement...

L'histoire de la construction du Festspielhaus est marquée par trois événements d'importance : la pose de la première pierre en 1872, la cérémonie de 1873 qui célèbre l'achèvement de la toiture et la cérémonie d'ouverture en 1876 (en présence de l'empereur d'Allemagne, Guillaume Ier)...

Les premières impressions.

Comparé aux splendeurs des grands théâtres européens, le « Festspielhaus » (théâtre de Festival) de Bayreuth n'est qu'un simple bâtiment utilitaire ; tel qu'il est, il désappointera beaucoup de ceux qui ne sont pas avertis de son histoire et de sa fin première, quand ils le découvriront. Vu au milieu de la campagne franconienne qu'il domine un peu, cet édifice peut faire penser à une usine...

Ce théâtre, qui avait été bâti avec une dévotion restée unique et avait été sanctifié par une tradition de quatre-vingt-cinq ans, est en vérité seulement une construction provisoire, en même temps qu'un reproche « vivant » à cette nation qui ne réussit pas à réaliser les espérances de son fondateur. Cette nation devait en effet recouvrir l'édifice avec les matériaux les plus beaux dans un style « massif » comme les grands théâtres de Munich...

Quelques caractéristiques techniques. (Exemple d'organisation d'un théâtre lyrique.)

La salle du Festspielhaus, conçue en amphitéâtre, comporte plus de 1 800 places assises.

La scène mesure, à partir de la rampe, 25 mètres de fond (la longueur totale de l'édifice étant de 94 mètres). L'utilisation du fond de scène permet d'atteindre 38 mètres de profondeur. Le plateau a 21 mètres de large. La hauteur jusqu'au-dessus de scène est de 30 mètres ; le dessous de scène a une profondeur de 10 mètres ; l'ouverture de scène a 12,75 mètres de large et 12 mètres de haut. Le fond de scène a une superficie de 1 600 mètres carrés.

Le personnel artistique et technique comprend la direction musicale, les assistants, les techniciens de scène et les électriciens, les divers ateliers, l'administration artistique et commerciale. En outre, nous compterons les chœurs (130) et l'orchestre (160). Le total se monte à 600 personnes, sans compter pour certaines représentations le chœur auxiliaire de Bayreuth (100) et 120 personnes (enfants et adultes) pour la figuration.

L'orchestre du Festival est formé par un choix des instrumentistes les plus réputés des théâtres d'opéra et des sociétés de concerts allemands... Celui-ci avait en 1876 un effectif de 115 artistes. Ce chiffre fut porté entre-temps, selon les programmes, à 125. Aujourd'hui l'effectif complet est de 160 musiciens.

Le personnel artistique proprement dit rassemble quantité de nationaux et d'étrangers, ce qui oblige à ramasser les répétitions sur un espace de temps de quelques semaines. En 1952, on a compté 500 répétitions de solistes, 65 répétitions sur scène avec piano, 21 avec orchestre, 17 répétitions avec orchestre seul, 39 de chœurs, 7 générales et de nombreuses répétitions d'éclairage, qui avaient commencé quatre semaines avant les musicales...

L'acoustique du Festspielhaus, unique au monde, est sans aucun doute ce qu'on remarque et apprécie le mieux au cours des représentations. Cette acoustique est sans conteste la réalisation la plus parfaite de l'idéal sonore de Wagner. Celui-ci partait, avant toute chose, de l'orchestre :

« L'exigence que je fis valoir, d'un orchestre invisible, inspira immédiatement au génie de l'architecte célèbre (Semper) avec lequel il m'était donné d'en débattre, l'intuition de l'espace vide qui devait s'interposer entre les rangs du public et le proscénium. Nous l'appelâmes « l'abîme mystique », parce que sa fonction était de séparer la réalité de l'idéalité. »

Cet abaissement de l'orchestre, considéré comme la plus durable des réformes wagnériennes, a des effets acoustiques très intéressants. La fusion est le trait caractéristique de l'idéal sonore wagnérien. Nos connaissances actuelles en acoustique reconnaissent dans la disposition couverte de l'orchestre un moyen d'éviter un rayonnement direct et d'obtenir une homogénéité plus parfaite de l'ensemble des instruments ainsi qu'une perte des fréquences suraiguës... Wagner eut l'intuition de toutes ces choses bien avant que notre science de l'acoustique en ait fait l'objet de calculs...

4. LA VIE MUSICALE PARISIENNE AVANT 1900

(Extraits des « soirées musicales d'un monsieur de l'Orchestre » vers 1874).

A — **Réouverture de l'opéra à la salle des Italiens** (en attendant la fin de la construction du Palais Garnier, actuel opéra).

« La Salle des Italiens fait l'effet d'une salle d'Opéra en province. On s'y croit à Lyon, à Bordeaux ou à Marseillle, et quand au moment du ballet Mlle Delphine Marquet entre en scène, elle fait l'effet d'un tambour-major qui figurerait à Guignol, tant l'espace est restreint...

La Salle des Italiens est d'un tiers plus petite que celle de feu l'Opéra. La scène, les coulisses et les bâtiments réservés au personnel, sont à l'avenant. Je vous laisse à penser combien il y a de mécontents dans la troupe et parmi les abonnés.

Faut-il être bien indiscret ?... Oui ! Eh bien, une certaine femme du monde est particulièrement furieuse. Elle avait une loge découverte, et elle devra se contenter à l'avenir d'une baignoire. Allez donc montrer vos épaules et vos diamants dans cet antre obscur. Monsieur jubile, car il n'aime que médiocrement cette exhibition d'omoplates, de clavicules et de pierres précieuses. Mais Madame est dans un état d'irritation tel que son mari a fini par lui dire :

— Eh bien, ma chère, vous surchargerez de bijoux nouveaux votre cou qui n'en peut mais, et pour qu'aucun détail de votre parure n'échappe au public, nous emmènerons avec nous mon valet de chambre. Il se tiendra dans le fond de notre loge avec un candélabre dans chaque main, et de temps à autre il attirera l'attention publique en allumant des pétards. »

B — **Une répétition publique au nouvel Opéra** (le Palais Garnier).

« C'est ainsi, à demi voilé, que l'Opéra s'est montré ce soir au public. L'impression n'en a pas été moins immense et cette soirée est certainement une des plus étranges et des plus émouvantes auxquelles il m'ait été donné d'assister.

... Il y avait du reste dans la salle et au foyer, un mélange incroyable d'artistes et d'ouvriers, de grands seigneurs et de danseuses du corps de ballet. Le public des spectacles gratis était amalgamé avec le public des premières à sensation. Dans les couloirs des ouvriers polissaient du marbre et des dames en toilettes se miraient dans les glaces.

Dans l'avant-scène gouvernementale, une douzaine d'ouvriers en blouse représentaient le nouveau Conseil municipal.

... Le programme se compose de l'ouverture de la « Muette », du chœur des soldats de « Faust », de l'ouverture de « Freischütz » et de la bénédiction des poignards des « Huguenots ».

Tous ces morceaux ont été acclamés. Les voix résonnent admirablement dans la nouvelle salle et lorsque Gailhard a chanté les quelques mesures qui précèdent le chœur des poignards, des bravos unanimes l'ont accueilli. Les artistes peuvent être tranquilles : la salle de l'Opéra doublera leurs effets au lieu de les diminuer.

L'orchestre, par exemple, est encore un peu sourd. Mais je crois qu'il suffira de l'élever de quelques centimètres pour faire disparaître cet inconvénient.

Derrière moi, on affirmait, du reste, que les musiciens étaient mécontents de la disposition de l'orchestre...

Au même instant M. Garnier est entré dans une loge de face.

On l'a reconnu et nous avons assisté alors à un spectacle vraiment beau : celui d'une ovation spontanée, enthousiaste, unanime, saluant l'architecte qui vient de doter Paris du plus beau monument qu'il y ait au monde...

Le triomphe est complet et décisif ; c'est une bataille gagnée, et l'ovation de ce soir doit bien certainement effacer jusqu'au souvenir des injustes critiques dont l'œuvre de M. Garnier a été si souvent l'objet. »

C — **Les Concerts du Cirque** (Concerts Pasdeloup).

« C'est maintenant une tradition d'aller, le vendredi saint, entendre la musique sacrée au Cirque. C'est entré dans les mœurs de carême — comme la morue. Aussi les billets font-ils prime ; une queue sans fin se profile autour du Cirque, on se bouscule pour entrer, on s'injurie, on se bat, c'est de la rage, de la frénésie, du délire : voir Pasdeloup et mourir !

Celui qui n'a pas assisté au concert du Cirque ne peut se figurer ce que c'est que la foule. Dans une salle de théâtre, si pleine qu'elle soit, il y a des coins qui échappent au regard ; ici on voit tout le monde et ces interminables rangées de têtes commençant au parquet pour finir tout près du plafond vous impressionnent étrangement. Impossible de reconnaître qui que ce soit, par exemple. Je n'ai jamais essayé.

Silence ! Voici le maître qui monte à son pupitre. Il salue : un salut circulaire et qui s'adresse à la fois à toutes les places, puis il se tourne brusquement, parcourt de la main droite la partition ouverte devant lui, cherche de la main gauche son mouchoir dans la poche de son habit, caresse son bâton d'ivoire de chef d'orchestre, en frappe son pupitre de quelques petits coups secs, regarde sévèrement ses violoncelles et ses basses, cligne de l'œil aux cuivres, sourit aux violons, puis se tourne vers les chœurs d'un air majestueux, se penche de nouveau sur sa partition, lève son bâton, en fouette l'air d'un mouvement saccadé et, enveloppant à la fois du regard tous ses exécutants, un œil à droite, un autre à gauche, donne le signal de l'attaque. »

TABLE DES MATIERES

Pages

PREMIERE PARTIE. — PRATIQUE DES TEXTES MUSICAUX

Reconnaissance des sons et des rythmes 3
Reconnaissance des timbres 7
Pratique instrumentale des flûtes à bec (soprano - alto - ténor - basse) 8

DEUXIEME PARTIE. — POUR UNE MEILLEURE COMPREHENSION DE LA MUSIQUE

Auditions en classe (les éléments de la musique à travers les œuvres entendues) 12
Notes sur les activités personnelles 16
Etude sur les orchestres et les formes musicales :
Une répétition de la musique des Gardiens de la Paix à Paris 18
Quelques formations instrumentales 20
Deux grandes formes : poème symphonique et ouverture 23
Lectures 27
4 pages avec portées 32

BLOC ANNEXE (feuillets détachables)

Schéma de métallophone soprano 37
Tablature de flûte à bec 38
Parties instrumentales séparées :
Flûte à bec 39
Percussions et autres instruments 41
14 fiches 43
50 portraits de musiciens 57

PUPITRE

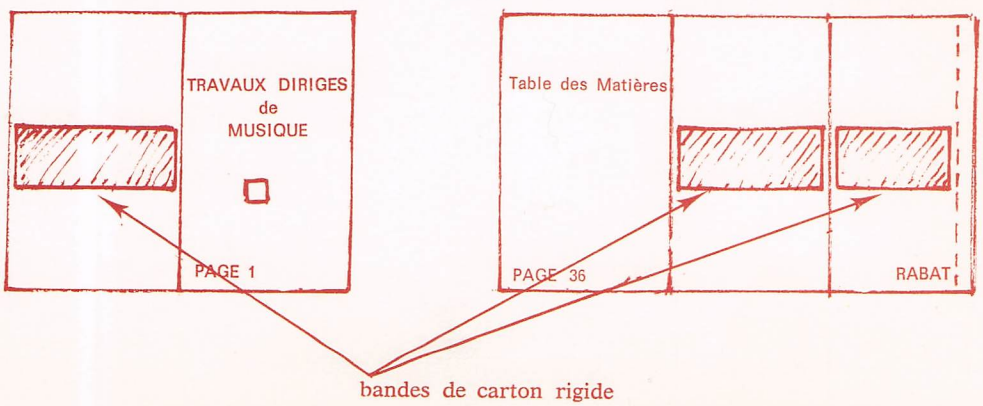
Voir le schéma de pliage sur le rabat de la couverture.

Dépôt légal n° 1200 - 1976

Imp. ROLLAND Père & Fils - 208-76-83

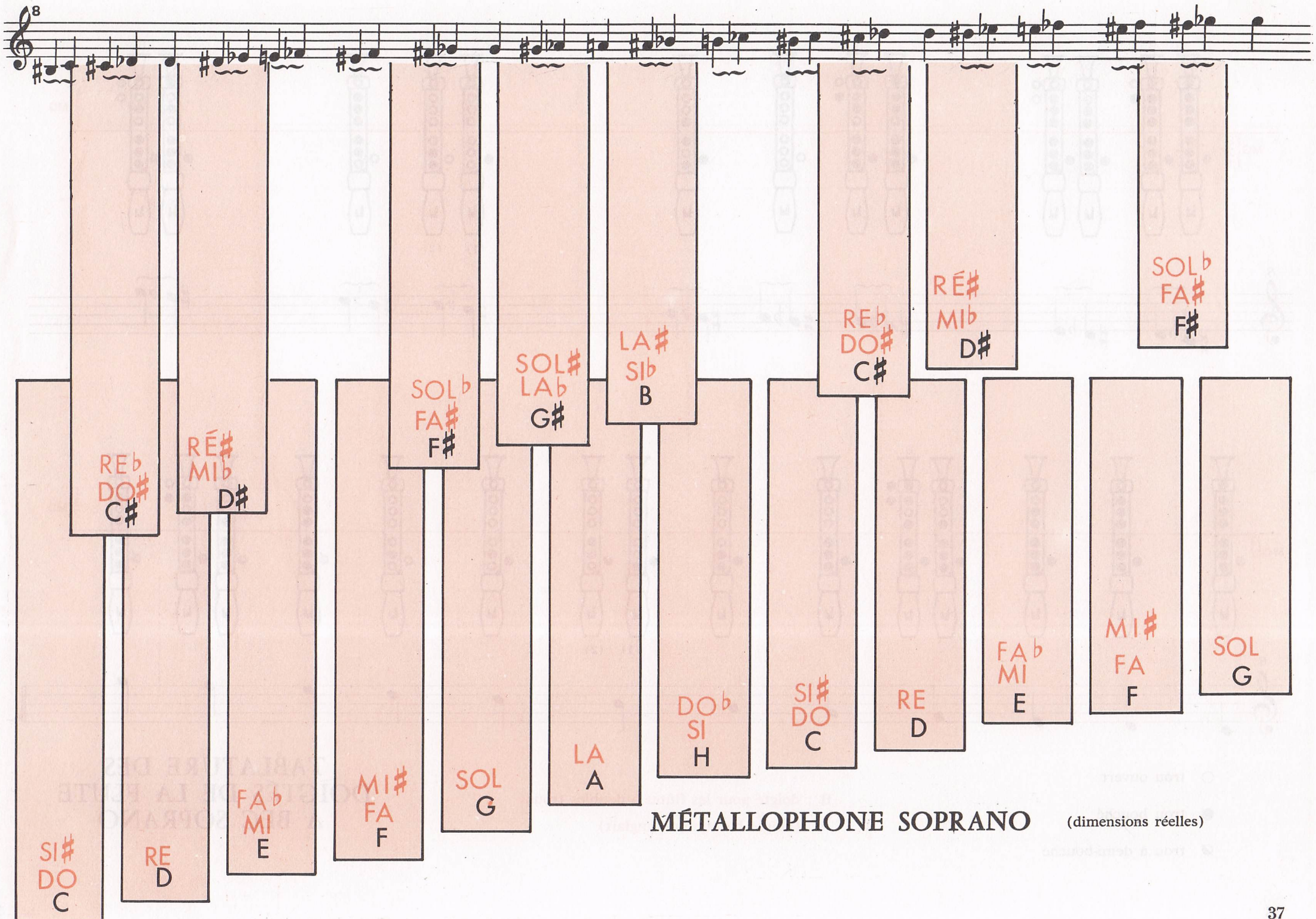
SCHÉMA DE PLIAGE DU CAHIER POUR L'OBTENTION DU PUPITRE

N.B. — Pour donner plus de solidité au pupitre et lui permettre de supporter aisément le livre « LA MUSIQUE PAR LES TEXTES », il suffira de coller sur les faces internes de la couverture (voir croquis ci-dessous) une bande de carton rigide.

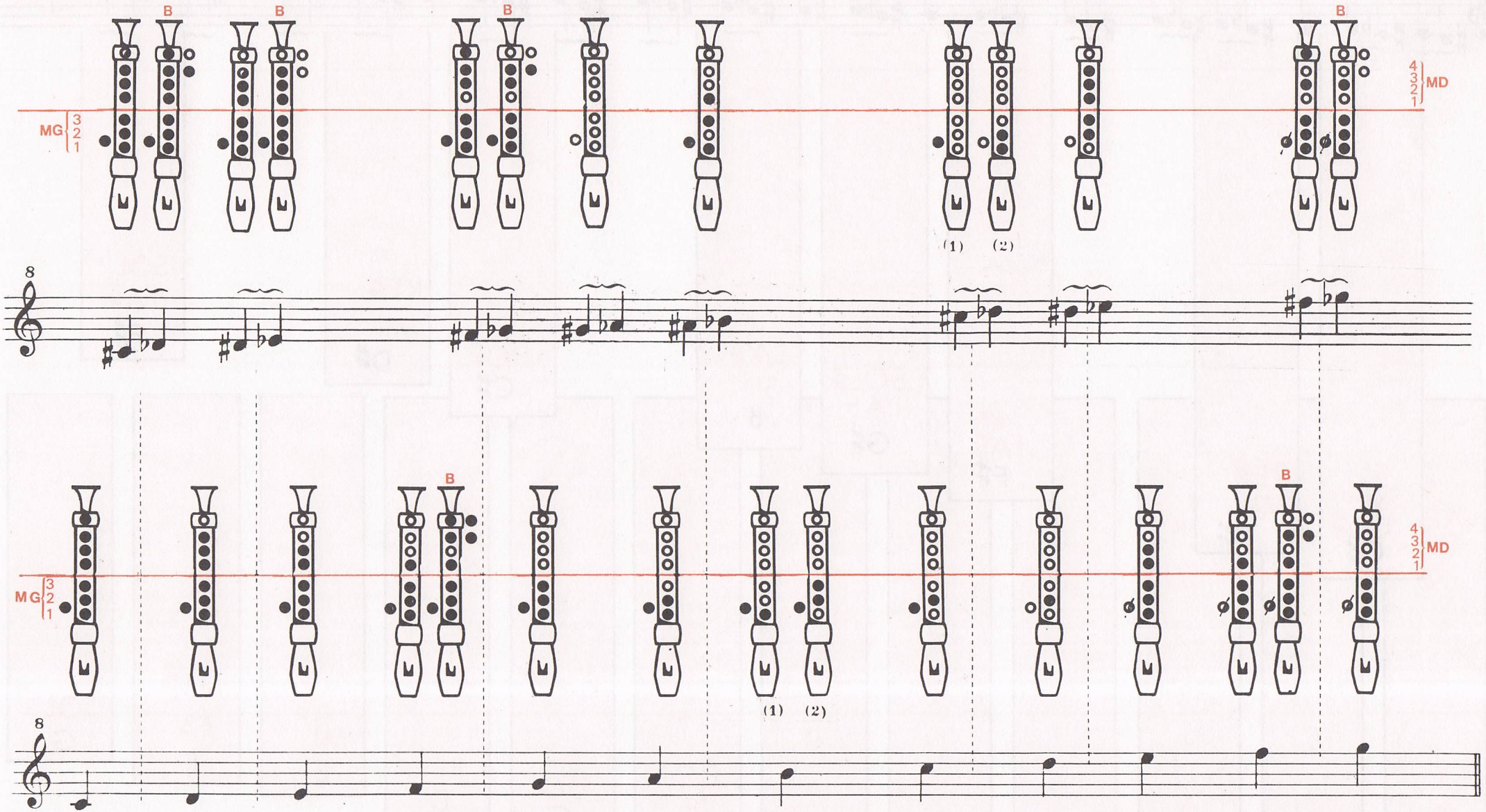


bandes de carton rigide

(environ 6 cm de large sur 20 cm de long, et 16 pour le rabat)



MÉTALLOPHONE SOPRANO (dimensions réelles)



○ trou ouvert

● trou bouché

⌀ trou à demi-bouché

B : doigté pour les flûtes à doubles trous
(doigté baroque ou anglais)

TABLATURE DES DOIGTÉS DE LA FLUTE A BEC SOPRANO

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

Exercices d'application

Classe de 3e

(Voir les indications de travail page 8 du cahier)

Passacaille pour clavecin — HAENDEL

Chant de bûcheron tchèque

Rondeau = Haro, le mal d'aimer m'occit — A. de la HALLE

Escales – N° 2 = Tunis — IBERT

NB: pour l'exécution à la flûte alto, voir les indications page 10.

Iphigénie en Aulide – *Gavotte*

GLUCK

I SOPR II 64 ALTO

It is clearing up

Ch. HENRY

SOPR 75 ALTO

La cheminée du Roi René = *N° 7* – *Madrigal - Nocturne*

MILHAUD

2 SOPR 88 2 ALTOS

LA MUSIQUE PAR LES TEXTES

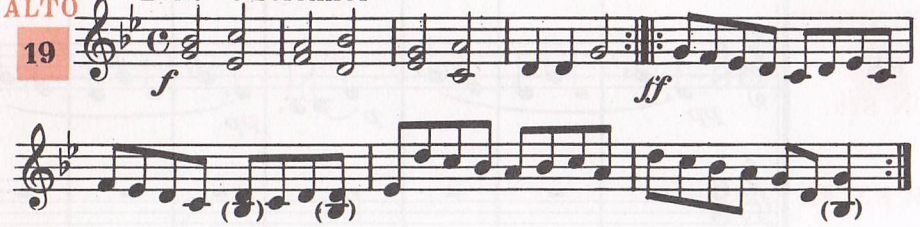
Exercices d'application

Classe de 3e

Passacaille pour clavecin — HAENDEL

BOIS
ALTO
19

Lent et solennel



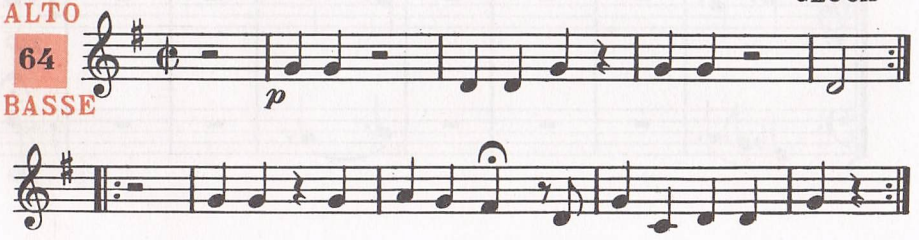
Chant de bûcheron tchèque

bien rythmé

2 BOIS
25
ALTO (de préférence)

Iphigénie en Aulide – *Gavotte* — GLUCK

BOIS
ALTO
64
ou BASSE



Escales – *N° 2 = Tunis* — IBERT

52 Modéré (♩ = 108)

ou Ré

It is clearing up — Ch. HENRY

75 Very swing

ou

A défaut de caisse claire, on pourra utiliser un tambour de basque posé sur une table et frappé avec des baguettes de tambour. De même, pour imiter la cymbale « charleston » on peut tenir une cymbale horizontale, dans la main, pour l'étouffer et frapper légèrement avec l'autre.

INSTRUMENTS A PERCUSSION

*La cheminée du Roi René*_ N° 7 = *Madrigal-Nocturne*

MILHAUD

BOIS ALTO

88

(ou BASSE)

AUTRES INSTRUMENTS

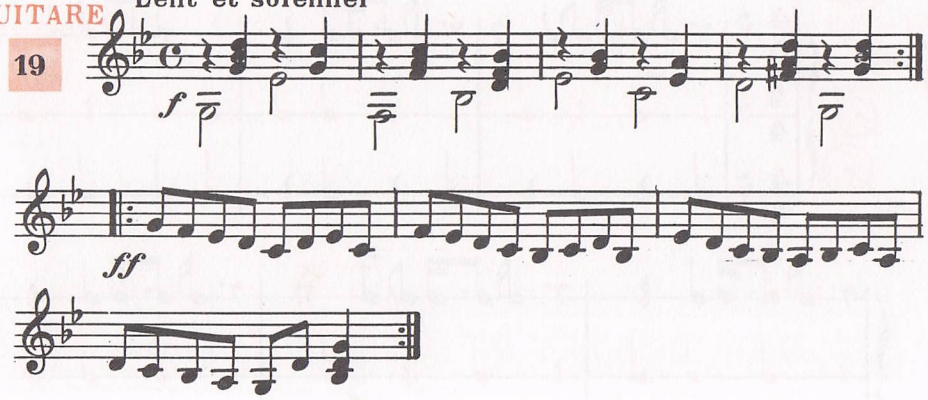
Passacaille pour clavecin

HAENDEL

GUITARE

19

Lent et solennel



*Iphigénie en Aulide*_ *Gavotte*

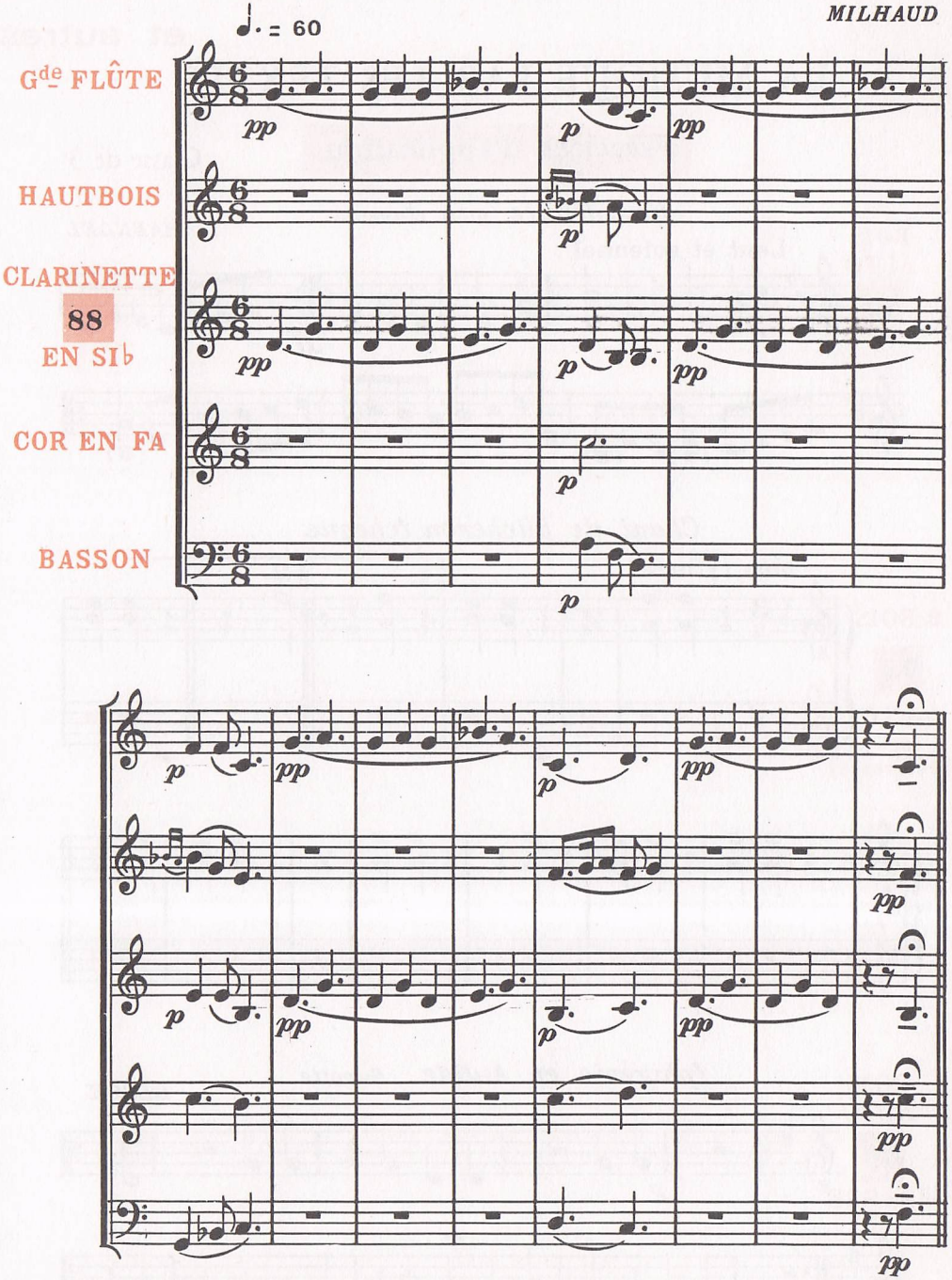
GLUCK

64

2 Clarinettes Si♭

*La cheminée du Roi René*_ N° 7 = *Madrigal-Nocturne*

MILHAUD



Y Z	W X	U V	T	S	Q R	P	N O	M	K L	I J	H	G	E F	D	C	B	A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

A | B | C | D | E F | G | H | I J | K L | M | N O | P | Q R | S | T | U V | W X | Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

.....

.....

.....

.....

.....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

.....

b) *Rythme :* .....

.....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

.....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

.....

.....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

.....

.....

f) *Construction :* .....

.....

.....

.....

.....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

A | B | C | D | E F | G | H | I J | K L | M | N O | P | Q R | S | T | U V | W X | Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

.....

.....

.....

.....

.....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

.....

b) *Rythme :* .....

.....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

.....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

.....

.....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

.....

.....

f) *Construction :* .....

.....

.....

.....

.....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

Y Z	W X	U V	T	S	Q R	P	N O	M	K L	I J	H	G	E F	D	C	B	A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

.....

.....

.....

.....

.....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

.....

b) *Rythme :* .....

.....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

.....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

.....

.....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

.....

.....

f) *Construction :* .....

.....

.....

.....

.....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

.....

.....

.....

.....

.....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

.....

b) *Rythme :* .....

.....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

.....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

.....

.....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

.....

.....

f) *Construction :* .....

.....

.....

.....

.....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

.....

.....

.....

.....

.....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

.....

b) *Rythme :* .....

.....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

.....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

.....

.....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

.....

.....

f) *Construction :* .....

.....

.....

.....

.....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

A B C D E F G H I J K L M N O P Q R S T U V W X Y Z

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

.....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

.....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

.....

.....

.....

.....

.....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

.....

b) *Rythme :* .....

.....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

.....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

.....

.....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

.....

.....

f) *Construction :* .....

.....

.....

.....

.....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

Y Z	W X	U V	T	S	Q R	P	N O	M	K L	I J	H	G	E F	D	C	B	A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

Y Z | W X | U V | T | S | Q R | P | N O | M | K L | I J | H | G | E F | D | C | B | A

LE COMPOSITEUR : .....

Sa nationalité : ..... Ses dates : .....

Quelques étapes de sa vie : .....

Portrait à coller

1. QUELQUES ŒUVRES ESSENTIELLES

Titre	Genre ou forme

2. QUELQUES GRANDS CONTEMPORAINS

Nom	Nationalité	Spécialité	Titre d'une œuvre

3. AUTRES ŒUVRES ENTENDUES

a) *Du même compositeur :*

Titre	Genre ou forme

b) *Ayant des points communs avec l'œuvre entendue* (préciser le compositeur)

4. RAPPORTS AVEC LES CHAPITRES ETUDIES EN CLASSE .....

.....

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

L'ŒUVRE ÉTUDIÉE : .....

Titre du fragment entendu (s'il y a lieu) : .....

Genre auquel elle appartient : .....

1. GÉNÉRALITÉS (éléments extérieurs à la musique) .....

2. ÉLÉMENTS MUSICAUX MIS EN VALEUR

a) *Mélodie :* .....

b) *Rythme :* .....

c) *Harmonie* (et tonalité, mode, etc.) : .....

d) *Expression* (et mouvement) : .....

e) *Orchestration* (et timbres) : .....

f) *Construction :* .....

3. THÈMES DE BASE références dans le livre : p..... **AUTRES THÈMES**

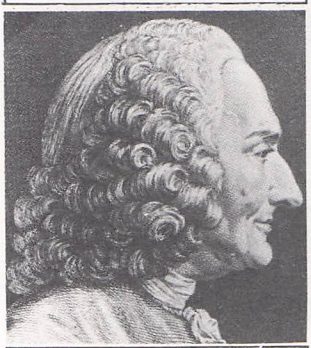
1. Claudio MONTEVERDI (1567-1643)

2 Jean-Baptiste LULLY (1632-1687)

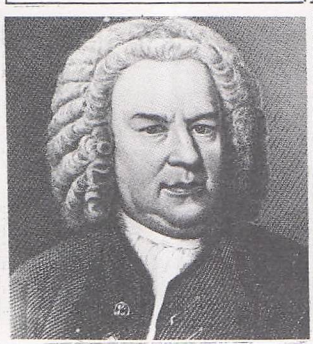
3. Arcangelo CORELLI (1653-1713)

4. François COUPERIN (1668-1733)

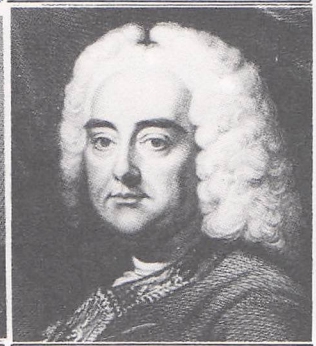
5. Antonio VIVALDI (1680-1743)



6. Jean-Philippe RAMEAU (1683-1764)



7. Johann Sebastian BACH (1685-1750)



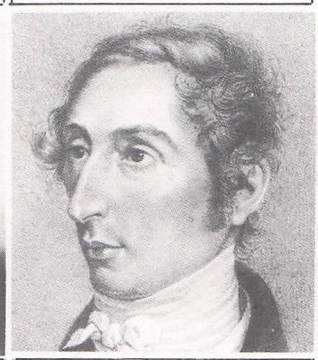
8. Georg Friedrich HAENDEL (1685-1759)

9. Christoph Willibald GLUCK (1714-1787)

10. Joseph HAYDN (1732-1809)

11. Wolgang Amadeus MOZART (1756-1791) (1756-1791)

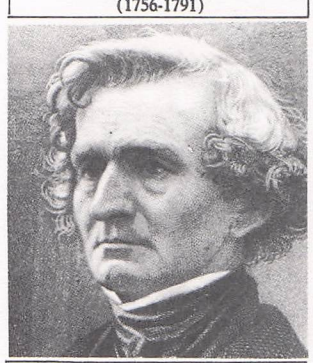
12. Ludwig van BEETHOVEN (1770-1827)



13. Karl Maria von WEBER (1786-1826)

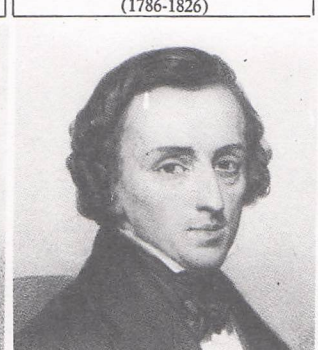
14. Gioacchino ROSSINI (1792-1868)

15. Franz SCHUBERT (1797-1828)



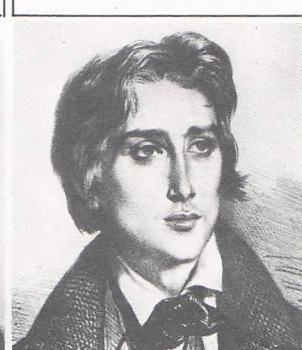
16. Hector BERLIOZ (1803-1869)

17. Félix MENDELSSOHN-BARTHOLDY (1809-1847)

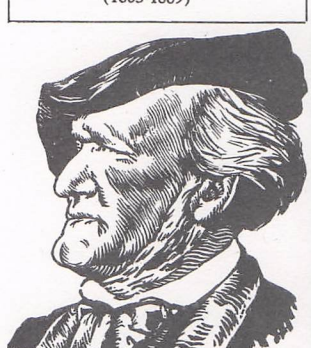


18. Frédéric CHOPIN (1810-1849)

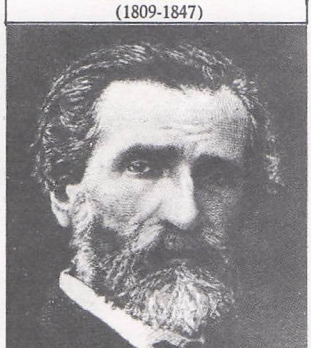
19. Robert SCHUMANN (1810-1856)



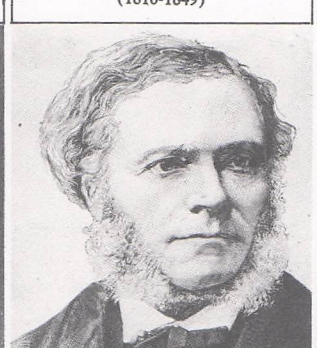
20. Franz LISZT (1811-1886)



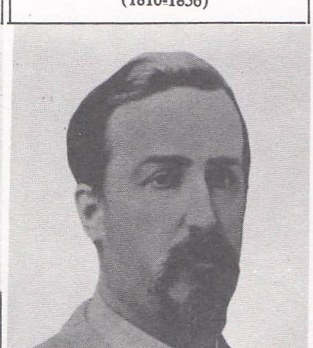
21. Richard WAGNER (1813-1883)



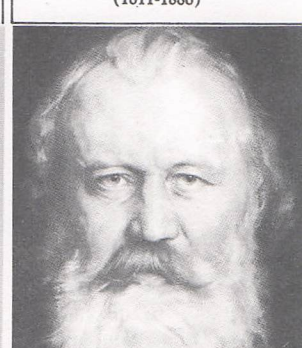
22. Guiseppe VERDI (1813-1901)



23. César FRANCK (1822-1890)



24. Alexandre BORODINE (1833-1887)



25. Johannes BRAHMS (1833-1897)

Nos 1 à 17, 19 à 22 et 25 : *collection H. Prouté, clichés J.-P. Debenay.*
No 18. — *Cliché Rigal.* — Nos 23 et 24 : *clichés Viollet.*

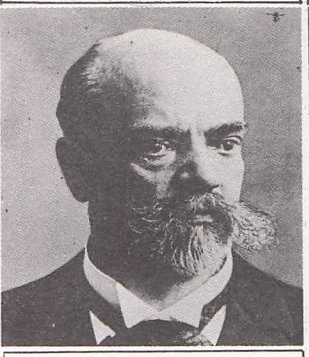
26. Camille SAINT-SAËNS (1835-1921)

27. Modeste MOUSSORGSKY (1837-1881)

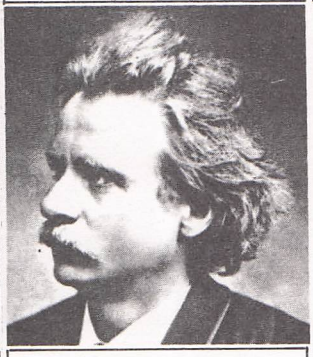
28. Georges BIZET (1838-1875)

29. Peter Illich TCHAÏKOVSKY (1840-1893)

30. Emmanuel CHABRIER (1841-1894)

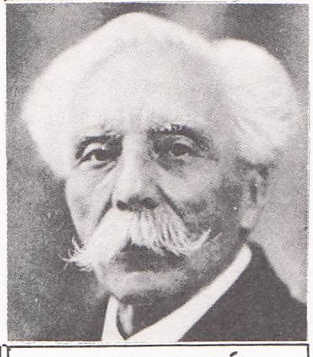


31. Anton DVORAK (1841-1904)



32. Edouard GRIEG (1843-1907)

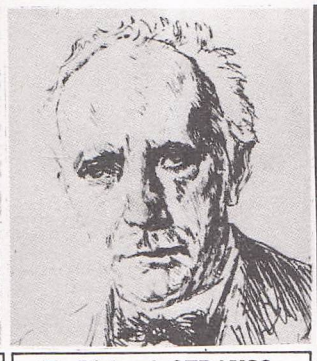
33. Nicolaï RIMSKY-KORSAKOV (1844-1908)



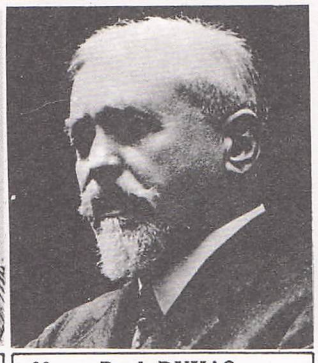
34. Gabriel FAURÉ (1845-1924)

35. Isaac ALBENIZ (1860-1909)

36. Claude DEBUSSY (1862-1918)



37. Richard STRAUSS (1864-1949)



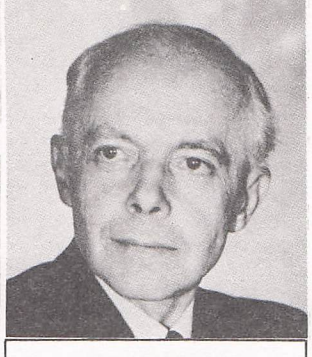
38. Paul DUKAS (1865-1935)

39. Albert ROUSSEL (1869-1937)

40. Arnold SCHOENBERGH (1874-1951)

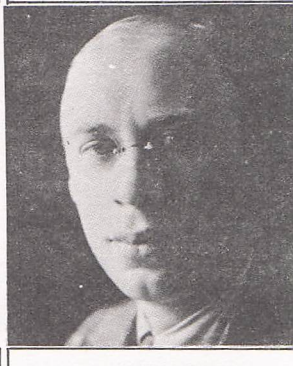
41. Maurice RAVEL (1875-1937)

42. Manuel DE FALLA (1876-1946)



43. Bela BARTOK (1881-1945)

44. Igor STRAVINSKY (1882-1971)



45. Serge PROKOFIEV (1891-1953)

46. Arthur HONEGGER (1892-1955)

47. Darius MILHAUD (né en 1892)

48. George GERSHWIN (1898-1937)

49. Francis POULENC (1899-1963)

50. Olivier MESSIAEN (né en 1908)

Nos 26 à 29, 32, 34, 37, 40, 42, 44, 46, 47, 48 : *collection H. Prouté, clichés J.P. Debenay.*
No 36 : *cl. Arch. Photo.* — No 33 : *cl. Rigal.* — Nos 31, 35, 39, 45 : *cl. Viollet.*
Nos 30-38 : *cl. Harlingue-Viollet.* — Nos 41, 43, 49, 50 : *cl. Lipnitzki-Viollet.*

H
&
C